Le Biscuit de Sèvres au XVIIIe Siècle

N° 4





L.-S. BOIZOT (1785). — LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE

(Bas-relief, d'après un vase exécuté pour le roi Louis XVI)

Pâte dure (1787) blanc sur bleu

(Collection de M. Hubert Wendell)

L.-S. BOIZOT, D'APRÈS VANLOO ET BOUCHARDON. — L'AMOUR VANLOO

Pâte dure (1777)

(Musée de Sèvres)



IV

LE RÈGNE DU BISCUIT LOUIS XVI ET DE LA PATE DURE



Le 9 juin 1775, dans la cathédrale de Reims, superbement ornée et tapissée pour les fêtes du Sacre et du Couronnement, Louis XVI recevait du cardinal de La Roche-Aymon, grand aumônier de France, l'onction sacrée qui faisait de lui un souverain à part parmi les souverains, l'élu de Dieu pour gouverner les peuples, le défenseur de la foi. Le jeune roi, revêtu du grand manteau royal à longue traîne doublé d'hermine bleue et parsemé de fleurs de lis d'or, sous lequel se dessinaient la dalmatique et la tunique, ornements du diacre, alla, la couronne en tête, la grande couronne de Charlemagne, s'asseoir sur un trône élevé sous un dais

dans le chœur de l'église. Les trompettes ont proclamé le maître de leurs sons éclatants : les portes ont été ouvertes et le peuple de France a salué le nouveau règne d'ovations enthousiastes.

La reine Marie-Antoinette n'a pas pris une part officielle aux cérémonies de l'onction et du couronnement. La coutume ne l'a pas permis. Mais, depuis qu'elle a quitté Versailles pour se joindre au cortège, les paysans, la noblesse de Cour et de province lui ont fait fête autant qu'à son mari. Par leurs applaudissements, les Français ont corrigé la rigueur du cérémonial officiel. Ils n'ont pas séparé, dans leurs témoignages d'espérance et d'amour, le couple royal. « La belle journée que celle du Sacre, s'écriait Marie-Antoinette, je ne l'oublierai de ma vie. »

Il avait semblé qu'avec ces deux souverains, parés des grâces et des promesses de leur jeunesse, attachés l'un à l'autre et à leurs devoirs, une ère nouvelle se fût ouverte. La Manufacture de Sèvres s'associa de très bonne heure à cet hommage, à ces vœux de la nation. Un petit monument en porcelaine tendre, *l'Autel royal,* dont un exemplaire est conservé au Petit Trianon, don de joyeux avènement de Louis XVI à sa femme, fut offert par la fabrique royale, en 1775, aux jeunes souverains : *le Couronnement du Roi.*

Sur un socle perlé de style Louis XVI, marqué, au centre, de deux L enlacés en forme d' A sous une couronne, sur les côtés, d'une fleur de lis et de l'aigle d'Autriche, un autel a été dressé, l'autel royal, de forme antique, à têtes de béliers. Il s'appuie sur deux cornes d'abondance ; il porte une sphère fleurdelisée sur laquelle le souverain et sa femme, debout, couronnés, en grand manteau de sacre, unissent leurs mains en signe de protection. C'est le commentaire des paroles du Sacre : « Recevez ce sceptre, marque de la puissance royale, et appelé sceptre de droiture et règle de justice, pour bien conduire vous-même l'Église et le peuple. »

Par un hommage qui a dû aller au cœur de la jeune Reine, le sculpteur de Sèvres, comme les spectateurs de Reims, a voulu placer le royaume des lis à la fois sous la garde du fils de saint Louis et de l'archiduchesse venue

d'Autriche pour partager avec lui le trône et la confiance des Français. Ce n'était peut-être pas l'expression officielle du couronnement, c'en était à coup sûr l'esprit et la portée. L'art a des privilèges refusés à l'histoire.

Comme la France alors, la fabrique de Sèvres et l'art du biscuit entraient depuis un an dans une voie de rajeunissement : l'honneur en revient à l'artiste qui a exécuté ce groupe et qui, dans le petit royaume confié à son jeune talent depuis le mois d'avril 1773, a su ramener la prospérité et la fortune, Louis-Simon Boizot. Ce sculpteur qui devait, pendant trente années, consacrer le meilleur de sa pensée et de son temps à l'œuvre anonyme et collective de la porcelaine de France, n'est pas connu de la postérité comme il devrait l'être. Sa modestie a peut-être contribué à cet oubli, si l'on en juge par le manque absolu de toute image de lui, peinte, gravée ou sculptée, lacune singulière à cette époque et dans une famille qui comptait tant d'artistes.

L'histoire du biscuit, qui fut la sienne, sous le règne de Louis XVI et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, lui restituera du moins ses titres et sa place dans l'art français.

Lorsqu'en 1772, à la mort du directeur Boileau, on résolut à Sèvres de remettre en ordre la maison et les ateliers, l'une des premières mesures de l'administration fut de retirer à Bachelier la direction de la sculpture en lui associant un véritable sculpteur. Le choix qu'on fit alors de Boizot fut significatif : beaucoup d'autres artistes, plus anciens, plus connus, auraient pu prétendre à remplacer Falconet.

Louis-Simon Boizot n'avait alors que trente ans. Grand Prix de Rome à vingt ans, il n'était pas même agréé encore à l'Académie, où il fut reçu seulement en 1778. Mais il était le fils d'un artiste qui, dans une carrière tout entière consacrée aux Gobelins, avait donné l'exemple d'un dévouement intelligent à une grande industrie d'art, Antoine Boizot, gendre d'Oudry. Dans ce milieu fréquenté par les plus grands artistes du temps, par Pigalle qui fit le buste de Madame Boizot, par Joseph Vernet et l'architecte Chalgrin, son gendre ; dans cette famille toute vouée à l'art, entre son frère aîné, peintre et architecte des Menus, et sa sœur, occupée

de gravure, le jeune sculpteur n'a pas connu de distinction entre l'industrie et le beau. Le frère de son père fut un éventailliste renommé; son cousin, un tabletier d'art.

Lui-même s'était signalé, au retour de Rome, par un superbe modèle de pendule que Gouthière, le grand ciseleur, exécutait en 1771, sur une commande de la ville d'Avignon. Cette œuvre, offerte par la cité à la famille de Rochechouart, destinée à symboliser le confluent du Rhône et de la Durance, recueillie à Londres dans la collection Wallace, ne fait pas seulement honneur à l'industrie française de cette époque. Elle fait comprendre l'avenir et toute la carrière du sculpteur qui, à vingt-huit ans, l'a conçue et signée : *Boizot fils*.

Dans la figure nerveuse et hardie du dieu qui personnifie le Rhône, on reconnaît la manière du maître, Michel-Ange Slodtz, qui, de bonne heure, dans son atelier consacré à la décoration des fêtes royales, pompes funèbres, opéras et salles de spectacles, enseigna au fils du peintre des Gobelins le sens du décor et de la vie. Dans le corps de femme, nymphe des eaux qui soutient l'écusson d'Avignon, cette Durance svelte, gracieuse et classique, premier type d'une manière qui rappelle Falconet et fait pressentir Clodion, se révèle le talent de l'artiste désigné pour représenter dans l'art industriel un style nouveau, mélange de grâce et d'inspiration antique.

En 1772, ce chef-d'œuvre recommandait l'auteur à l'administration des Menus Plaisirs du Roi, à l'Argenterie royale, dont Gouthière s'intitulait officiellement le ciseleur. Et au Salon de 1773, Boizot exposa deux groupes pour candélabres dont le biscuit de Sèvres bénéficia, en 1774, et qu'il nous a conservés : *Zéphire et Flore, l'Amour et l'Amitié,* deux couples enlacés pour soutenir les flambeaux du Roi ; corps de femmes ou d'adolescents pareils à des cariatides, dont l'élégance, très française encore, tend à s'alourdir, à se raidir par une recherche des modèles anciens Ce n'est qu'une nuance, mais qu'il faut noter, dans ce style Louis XVI à ses débuts. On comprend d'ailleurs comment ces morceaux, si bien appropriés à leur objet et au goût du temps, ont désigné leur auteur pour la direction des travaux de la sculpture en biscuit.

Justifié par le passé de cette famille d'artistes, par les talents spéciaux qu'il supposait, le choix du Roi a pu se fixer aussi sur le sculpteur qui pouvait, à cette date, invoquer la protection de Madame Du Barry. Le premier Salon auquel, en qualité d'agréé, Louis-Simon Boizot participa, fit voir en terre cuite, au public, une *Nymphe éprouvant avec surprise le danger des traits de l'Amour,* figure destinée à paraître en marbre haut d'un mètre dans les salons de la favorite à Versailles.

Et ce n'était pas la première commande de la comtesse à l'artiste : le Louvre a conservé un petit marbre de taille et d'esprit analogues, que les commissaires de la Convention ont recueilli chez la Du Barry, à Louveciennes[1], et qui porte la signature de Boizot et la date de 1772 : *l'Amour se disposant à décocher une flèche.* L'inventaire de justice signalait, vingt ans plus tard, une statuette de Boizot : *la Nymphe fuyant les traits de l'Amour,* qui formait le pendant et n'a pas été conservée. Pour ces deux œuvres, l'intendant de Madame Du Barry avait compté, en 1773, immédiatement 4,000 livres à l'artiste.

On est autorisé à croire que ce ne fut pas son seul profit. L'adaptation aisée de ces figurines au biscuit, qui nous les a conservées et pour lequel on les croirait conçues et faites, créait presque à Boizot un droit à la recommandation de sa puissante cliente. Au moment où Madame de Pompadour avait assuré à Falconet la direction de la sculpture en biscuit, l'artiste modelait, pour l'hôtel d'Évreux et pour Sèvres à la fois, l'*Amour* et *Psyché,* les deux statuettes les plus connues peut-être de son œuvre. Les couples du même genre, modelés par Boizot pour Madame Du Barry, l'ont aidé sûrement, par l'influence de la nouvelle Minerve, à remplacer Falconet à Sèvres.

Et ce ne fut pas sans doute encore le dernier motif de sa fortune. A cette époque, Louis XV constituait avec une prodigalité singulière la maison des princes, ses petits-fils. Celle du comte d'Artois, pourvue de nombreuses charges, devint très vite un centre de commandes précieuses et abondantes aux artistes. Faut-il expliquer ce fait par le caractère du prince, l'homme à la mode, ou par l'influence du surintendant, M. de

Verdun, dont le nom rappelle celui de l'oncle, un des premiers protecteurs de la fabrique de Sèvres?

De très bonne heure, la famille Boizot et les Vernet, leurs proches, furent en relation avec cette maison où se constituait, pour les artistes, un nouveau Mécénat. Antoine Boizot père, qui a fait très peu de portraits, fit celui du comte d'Artois gravé par sa fille. Le gendre de Joseph Vernet, l'architecte Chalgrin, beau-frère de Louis-Simon Boizot, devint l'architecte du prince. Mais surtout le mariage du futur Charles X avec la princesse de Savoie semble avoir fourni au sculpteur de Sèvres le moyen de reconnaître les obligations qu'il put avoir personnellement au frère de Louis XVI : il le célébra dans l'un de ses premiers et de ses meilleurs groupes, un épithalame en biscuit de 1773, *l'Alliance Boizot.*

A l'approche du nouveau règne, qui allait marquer, dans l'art français et à Sèvres, une nouvelle époque, tout a donc concouru à établir le gouvernement de Boizot sur les ateliers de porcelaine : les services rendus par sa famille aux industries d'art royal, la nature et la valeur de son talent formé à cette école, la satisfaction des personnes de la Cour dont les commandes et la faveur souriaient à sa jeunesse.

Et ce fut une bonne fortune pour la Manufacture autant que pour l'artiste, pour le biscuit de France surtout. Avec un sculpteur maître de sa manière, d'une manière agréable au public, assez jeune pour produire beaucoup et longtemps, les ouvriers d'art retrouvèrent à Sèvres, un guide qu'ils n'avaient plus depuis le départ de Falconet. Bachelier, vieilli, n'eut plus qu'à diriger les peintres. Duplessis, plus âgé encore, allait se retirer : un esprit nouveau anima les ateliers de sculpture; les modèles originaux, variés, y remplacèrent les imitations et les copies. Jusque par le souffle d'art antique qui inspira cette fabrication, ce fut une renaissance.

A la même date, une révolution profonde, radicale, se produisait aussi dans la composition matérielle du biscuit : la substitution de la pâte dure à la pâte tendre. Jamais on ne s'était résigné, à Sèvres, à ignorer la matière qui avait fait la fortune des porcelaines de Chine et de Saxe, l'argile spéciale, blanche, l'élément onctueux et infusible, le kaolin, qui donnait à

ces porcelaines la plasticité, la résistance et l'éclat. Faute de mieux, la Manufacture avait employé la pâte qui était son secret, mais en regrettant les dépenses de préparation, le défaut de dureté et de résistance, la tendance de cette matière à se rayer, à se dépolir, à jaunir. Pour substituer surtout, comme on y prétendait, le biscuit au marbre, les inconvénients se faisaient plus sentir encore.

Les académiciens chimistes de la maison, Hellot, son auxiliaire et successeur Macquer, nous ont laissé dans leurs registres d'expériences les traces de leurs efforts obstinés, poursuivis pendant quinze années, à la recherche du kaolin.

La fabrique de pâte tendre était encore à Vincennes quand, en 1753, un fabricant de Strasbourg, Charles Hannong, concurrent heureux des fabriques de Saxe, mais victime du monopole de la Porcelaine de France, vint révéler à Boileau et à sa compagnie les gisements de kaolin d'Oberzell, près Passau, et la manière de l'employer. L'usage d'une matière qu'il fallait tirer de si loin parut trop incertain et trop onéreux : le Roi fit fermer, à Strasbourg, la fabrique d'Hannong, et laissa tomber ses offres. Le porcelainier obstiné s'établit de l'autre côté du Rhin, à Frankenthal, d'où l'un de ses ouvriers, Busch, vint, en 1756, renouveler ses offres encore rejetées.

A sa mort, son fils Pierre-Antoine, laissant à l'aîné Charles-Adam la fabrique de Frankenthal, reprit, en 1761, auprès de la Manufacture de Sèvres, la tentative qui avait échoué en 1753. Il réussit un instant en 1761 à passer un contrat avec le Roi, avec ses ministres. Mais, toujours même embarras : si, en vertu du contrat, l'on envoyait le chef des fours de Sèvres, Millot, apprendre à Frankenthal la manipulation du kaolin, la matière elle-même, qu'il fallait acheter si loin, manquait malgré tout. La fabrique vosgienne de Niederwiller, qui l'employa en 1765, se la procurait à meilleur compte. On laissa Pierre Hannong porter son secret au marquis de Voyer et créer avec lui, en 1765, dans les bâtiments de Vincennes, une fabrique façon Frankenthal.

Le problème demeurait la découverte, en France même, de l'argile à porcelaine. Un grand seigneur, le comte de Lauraguais, qui avait repris

à ses frais les essais tentés auprès du duc d'Orléans par les chimistes Guettard et Leguay, mais avec d'autres savants, Roux, Darcet et le comte de Caylus crut avoir trouvé, en 1764, une porcelaine semblable à celle de Chine et du Japon. L'Académie ne lui donna pas gain de cause, quoiqu'il apportât le secret d'une terre trouvée en Limousin par l'intendant Turgot, et en plus du kaolin d'Alençon. Elle préféra donner une large publicité au mémoire que lui communiquaient les savants, et distribua, par ordre du Roi, aux administrateurs, aux archevêques et évêques de toutes les provinces, aux minéralogistes, aux ingénieurs du royaume, des échantillons de kaolin : il fallait exciter et associer le public à la recherche de cette argile dont les ministres de France en Allemagne signalaient des gisements nombreux au delà du Rhin. La concurrence faite par le kaolin allemand, à la pâte tendre du Roi, donnait à la solution du problème un caractère d'urgence.

Les appels du Roi et de l'Académie furent entendus de l'archevêque de Bordeaux et de deux savants locaux, un pharmacien de Bordeaux, Villaris, un chirurgien de Saint-Yrieix, Darnet. Enfin la présence d'un beau kaolin fut signalée dans la propriété de Madame de Montais, au faubourg de la Noaille, à la porte de Saint-Yrieix. Après des essais qui durèrent trois ans, et de longues négociations, conduites par Macquer en Limousin et à Bordeaux, en 1770, Louis XV se rendait acquéreur, pour la Manufacture, du terrain de Madame de Montais, au prix de 3,000 livres.

Le roi de France n'avait plus rien à envier à l'Électeur de Saxe. Et l'industrie de la porcelaine proprement dite, de la porcelaine dure à base de kaolin naissait aussitôt à Saint-Yrieix et à Limoges, encouragée par Turgot, sur les lieux mêmes où la présence de l'argile essentielle venait d'être reconnue.

On attendit cependant, à Sèvres, quatre ans encore, jusqu'en 1774, pour généraliser et pratiquer en grand l'emploi de la nouvelle pâte. A la fin de 1772, malgré les réclamations des chimistes et de leurs aides, de Macquer, de Montigny et de Millot, elle ne se fabriquait encore qu'à titre d'essai dans un petit atelier occupé par trois ouvriers seulement.

On sentait bien qu'il serait plus économique de substituer à la première pâte tendre, à la *fritte,* dont la préparation était longue et coûteuse, la vraie matière à porcelaine, le kaolin de Chine et de Saxe. Mais l'on n'était pas outillé pour la cuisson, qui devait se faire à un feu quatre fois plus fort. Il semblait aussi, non sans raison peut-être, que les émaux, les couleurs, l'or s'incorporeraient moins bien à la couverte spéciale exigée par la pâte dure, le pétuntzé à base de feldspath. Le principal embarras parut être la crainte de déplaire au public, en raison de l'adage que le mieux est l'ennemi du bien.

Comme pour l'appel d'un sculpteur à la tête des ateliers de sculpture, il avait fallu, en somme, la présence à Sèvres et l'initiative d'un nouveau directeur, de Melchior Parent. Cette révolution décisive fut aussi son œuvre. Évolution serait peut-être un terme plus juste : car, ayant remarqué que la difficulté et le risque étaient dans l'emploi surtout de la nouvelle couverte, il résolut d'abord de limiter les essais à la porcelaine sans couverte, c'est-à-dire au biscuit. « Nos premiers pas, a-t-il dit lui-même, se tournèrent vers la sculpture en biscuit ; la pâte dure, plus blanche et plus fine, avait de plus l'avantage de recevoir un poli doux qui la rendait plus agréable et moins salissante. » N'était-ce pas enfin le marbre rêvé par Bachelier pour la sculpture en porcelaine ?

Le chef des fours inventa un régulateur du feu pour la cuisson. Un moulin neuf fut installé pour la préparation du kaolin, qui subissait à Saint-Yrieix, sur place, un premier lavage. Toute une partie du troisième étage de la Manufacture se transforma en ateliers de pâte dure.

La satisfaction de Louis XV, qui vint à Sèvres juger lui-même des essais de biscuit en juillet 1773 et ordonner l'emploi exclusif de la terre nouvelle à la sculpture, décida de l'avenir de ces ateliers. En 1774, sous la direction d'un des plus anciens ouvriers d'art de la maison, Bolvry, ils comptaient déjà cinquante travailleurs : dix tourneurs et quarante répareurs. Le règne de Louis XVI consacra l'adoption du biscuit en pâte dure.

La composition de ces biscuits n'a plus guère varié jusqu'à nos jours, où l'on mélange à peu près dans les mêmes proportions, au kaolin plas-

tique et résistant, au feldspath destiné à fournir la transparence, un peu de craie et de sable pour faciliter le façonnage et éviter les fissures à la cuisson. Elle se distingue de l'ancienne pâte tendre qu'on a fabriquée à Sèvres jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, à l'œil, par une blancheur plus accusée, à l'oreille, par un son moins mat et presque cristallin, au toucher, par un grain moins lisse qui retient et ne laisse pas glisser le doigt.

La pâte dure a surtout permis l'exécution de morceaux de sculpture plus considérables, de plus fortes dimensions. Et à ce point de vue, quand on compare aux délicates figurines en pâte tendre du XVIII[e] siècle les hautes pièces de service, les statues véritables et les vases immenses permis par l'emploi du kaolin à l'art de l'Empire, on peut se demander si la nouvelle matière n'a pas été plus funeste que profitable au biscuit.

Le principal effet de cette transformation essentielle sur la sculpture de Sèvres fut, au début de la période nouvelle, l'économie qu'elle procurait dans les pâtes, la possibilité de multiplier les modèles. Ce qu'on gagnait d'un côté, on put le dépenser de l'autre : coïncidence favorable pour l'artiste, à qui l'on allait demander ces modèles, appel auquel il répondit aussitôt par des œuvres aussi variées qu'abondantes.

A première vue, la remarque que ces œuvres provoquent, c'est l'analogie, dans les sujets et jusque dans les formes, avec les biscuits de Falconet. L'intention paraît trop manifeste pour n'avoir pas été voulue. Avec l'entrée de Louis-Simon Boizot à Sèvres, on croirait à un retour dans la maison de l'artiste qui l'avait quittée après lui avoir fourni, sous Louis XV, ses principaux éléments de succès. Fût-ce instinct ou calcul du nouvel inspirateur du biscuit, à qui revient l'initiative de cette rupture avec le programme maladroit de Bachelier ? Peu importe ; les conséquences seules méritent l'attention. La tradition interrompue se trouva restaurée, le sens et la portée du biscuit ressaisis ; à cette source féconde, la porcelaine de France reprit, pour dix ans encore, de l'originalité et de la vie.

L'une des premières œuvres qu'on vit à Sèvres, exécutée par Boizot dès le mois de mars 1773, fut une *Baigneuse entrant au bain*. L'artiste distingué qui l'acheva en pâte dure, la donnait comme pendant de la *Baigneuse*

sortant de l'eau, de la *Baigneuse à l'éponge,* ou de la *Nouvelle Baigneuse* laissée par Falconet à Sèvres en 1762. Elle est demeurée dans la Manufacture sous le titre de *Baigneuse aux roseaux.*

Boizot s'essayait ainsi au sujet même qui avait fait la réputation de la baigneuse célèbre du maître. Mais il l'interprétait à sa façon ; ce n'était plus la nymphe dans sa beauté sans voile, pour qui le bain prochain était un prétexte à admirer ou à faire admirer les lignes harmonieuses de son corps délicat et gracieux ; ce fut, au bord de la source dont les roseaux marquent la présence, la femme attentive à relever d'un geste adroit de ses bras croisés sur la poitrine les plis de la chemise dont elle veut se couvrir encore.

La comparaison entre ces deux façons d'interpréter la même idée est instructive. Avec moins d'élégance, il y a dans l'œuvre de Boizot, dans l'intention, dans l'exécution, comme un souci d'être plus vrai, plus près de la réalité. Il subit l'influence d'un art plus préoccupé, à cette époque déjà, de l'idée à exprimer que de la forme.

Poursuivons cette comparaison par les autres biscuits, dont l'artiste fournit alors la Manufacture. S'il donne l'ordre aux ateliers, à ses meilleurs auxiliaires, Le Riche et Perrotin, en 1775, de préparer pour la pâte dure deux grands modèles, grands comme nature, de l'*Amour Falconet* et son pendant, il a depuis 1773, à deux reprises, établi en marbre et en biscuit des répliques de ce couple célèbre, et, celles-là, de sa façon.

L'une est l'*Amour* qui, debout et menaçant, puise dans son carquois, petit marbre exécuté en 1772 pour Madame Du Barry, dont l'exemplaire est passé de Louveciennes au Louvre ; l'autre réplique était la *Nymphe fuyant les traits de l'Amour,* enveloppée dans un large voile qui se déroule, et défiant l'adversaire dont elle vient d'esquiver l'attaque. Dans cette menace et cette défense, dans ce couple groupé pour une même scène, le souvenir des œuvres de Falconet est évident.

La conception est différente. Il ne s'agit plus de jeux d'enfants comme dans l'œuvre du maître. La Nymphe, devant l'adolescent prêt à lui décocher la flèche, plus dangereux que l'enfant Falconet, a raison de fuir :

elle ne réussirait pas si aisément que l'autre nymphe, petite fille espiègle, à dérober l'arc du dieu malin. C'est un duel plus sérieux et, comme dans la *Baigneuse,* plus proche de la réalité.

En même temps que l'idée, la manière aussi diffère. L'adolescent que, sous les traits de l'Amour, Boizot a modelé pour Louveciennes, rappelle l'*Amour* de Bouchardon. La nymphe, cette figure historique qui, sans le biscuit de Sèvres, eût été perdue pour l'art français, drapée de son écharpe et de sa robe aux plis flottants, est sœur des figurines de Clodion, inspirées des œuvres grecques. La révolution qui, depuis vingt ans, se prépare dans le goût et dans les tendances des sculpteurs, par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi, s'achève au temps de Boizot et de Louis XVI. L'art du nouveau règne apparaît, déjà fixé dans ces biscuits, avec son double caractère de sensibilité voulue et d'imitation de l'antique.

En ce genre encore, rien de plus significatif que les deux statuettes apportées par Boizot aux ateliers de Sèvres en mai 1773 et aussitôt mises en vente, variantes du même sujet, qui ne seront pourtant pas les dernières. Avec l'*Amour rémouleur,* le thème est repris de plus haut : l'adolescent ne se contente plus de puiser en son carquois. Sur l'enclume, arrosée par son complice il aiguise, apprenti de l'Amour, la flèche qui portera et blessera sûrement. Nous assistons en effet au dénouement, et voici, comme pendant, la victime, la *Nymphe blessée.* Blessure légère, en vérité, qui fait la joie de l'enfant espiègle, témoin satisfait par l'adresse de l'archer, du bon ouvrier qu'il aidait tout à l'heure. Le motif est de ceux que les artistes de Pompéi ont empruntés à la littérature alexandrine. Il plut aux amateurs du biscuit français, à la fois par l'évocation des fresques et des dessins anciens, par la philosophie très légère qui se dégage de cette psychologie figurée de l'amour et fait penser déjà à la *Cruche cassée* de Greuze.

Boizot, à ce moment, se sentait si sûr de l'accueil réservé à ses modèles, par la faveur acquise aux Amours de Falconet et promise aux siens, qu'il fit exécuter en biscuit, la même année, sa *Nymphe blessée,* exposée en terre cuite au Salon de 1773, et destinée à l'hôtel de Madame Du Barry, à Versailles.

Le titre seul sous lequel cette œuvre figurait à l'exposition du Louvre suffit, comme les légendes des artistes contemporains, à marquer l'espèce de philosophie ou de pensée nécessaire alors pour fixer l'attention des critiques et du public : *Nymphe éprouvant avec surprise le danger des traits de l'Amour.* Ce titre aujourd'hui nous mettrait plutôt en défiance si, grâce au biscuit, nous n'avions conservé l'œuvre elle-même. Elle fait vraiment honneur à l'auteur. Elle demeura longtemps célèbre à Sèvres, au XVIIIe siècle, sous le nom plus simple de *Vénus Boizot* ou de *Figure à la Flèche.*

Et l'on s'explique cette réputation à voir la nymphe charmante, sa taille svelte mollement cambrée par un mouvement de la hanche et de la jambe droite qui dessine, de l'épaule à la cheville, une courbe harmonieuse, la grâce de ses bras repliés sur sa poitrine, l'agencement de la coiffure et des cheveux formant sur le front une couronne, la pose enfin de ce visage spirituellement ému et attentif. Du thème en lui-même, qui ne nous touche guère, une trace à peine, l'enclume du forgeron d'amour, sur laquelle la nymphe a ramassé la flèche, instrument de la blessure légère qu'elle considère sans trop d'émotion ; mais une belle étude, en revanche, de la grâce féminine, qui manquerait à la sculpture française. A côté des études analogues de Falconet, elle garde son rang et ne souffre point de la comparaison.

Dans le même style, trois nymphes, rapprochées comme dans la célèbre pendule du maître, pour soutenir ici une large corbeille, forment un groupe de biscuit d'allure un peu plus lourde, mais d'un modelé juste et délicat. Ce groupe, exécuté dès 1772, à Sèvres, fut peut-être la première œuvre que Boizot donna à la Manufacture avant de lui être attaché à titre définitif. Contemporain des figures que l'artiste livrait à Madame Du Barry, il complète cette série d'œuvres qui le désignèrent à la succession de Falconet, rappels d'un passé avantageux, promesses d'un avenir fécond pour l'art du biscuit.

Tout ce que cet art avait conquis, en 1764, de suffrages à l'apparition du groupe de *Pygmalion,* dans une société séduite par les modèles antiques, Boizot prétendait bien le lui maintenir. Il le dota, en 1774, d'un modèle

de *Prométhée* digne de prendre, dans la galerie de Sèvres, sa place aux côtés du *Pygmalion*. Le directeur Parent s'est vanté d'avoir eu cette idée qu'il aurait confiée, pour l'exécution, à un élève de Falconet, Duru, longtemps employé dans la maison. Mais on peut mesurer, par une variante de l'*Amour rémouleur* demandée un jour à cet artiste, la portée et les limites de son génie. Les amateurs, d'ailleurs, virent à l'exposition du Louvre, en 1775, le modèle en plâtre de l'œuvre que Boizot avait modelée en biscuit pour faire pendant au groupe de Falconet. La description que l'artiste en donnait alors au public ne saurait tromper. « Il représente l'instant où l'homme, éprouvant les premiers sentiments de son cœur, élève ses regards vers la Divinité. Prométhée admire le succès de son œuvre, et le génie de Minerve le couvre de son égide, symbole de la protection que lui accorde la déesse. »

C'était toujours la légende que la mode imposait aux artistes du temps : « Il faut, écrivait alors Falconet, que le sculpteur, pour mériter tous les suffrages, joigne aux études qui lui sont nécessaires un talent supérieur : le sentiment. » Pour égaler Falconet, Boizot n'aurait eu garde de négliger ce précepte essentiel. Mais ici, la légende qui nous paraît toujours un peu ridicule, a son prix. Elle vaut une signature. Elle nous présente, dans leurs attitudes respectives, les trois figures du groupe exécuté et conservé en biscuit : l'adolescent né du génie de l'homme comme la femme de Pygmalion, portant la main sur son cœur qui commence à battre ; Prométhée, qui, comme Pygmalion, contemple à genoux son œuvre vivante ; jusqu'au petit Génie, auteur mystérieusement dissimulé du miracle, qui, dans le groupe Falconet, soufflait à la statue l'âme et l'amour.

Ce nouvel effort de Boizot, rappel encore d'une des œuvres les plus célèbres de Falconet à Sèvres, est une des pages particulièrement intéressantes de l'histoire du biscuit au XVIIIe siècle. Sur un thème presque identique, il permet de comparer les deux sculpteurs, l'un fort connu, l'autre très méconnu, qui présidèrent à six ans d'intervalle, d'une façon exclusive et continue, aux destinées de la sculpture en porcelaine. Le rapprochement, sans doute, est moins favorable à l'artiste plus jeune, qui n'eut point

le mérite de l'invention ni de l'originalité. Il accuse aussi, dans l'œuvre de Boizot, une tendance à déclamer d'après l'antique, qui conduira l'art français de la grâce de Falconet à la froideur de Chaudet.

Mais ces réserves faites, si l'on pense aux qualités que l'auteur des *Entretiens sur la Sculpture* demandait à ses élèves : « l'étude la plus profonde des œuvres antiques, la connaissance la plus parfaite des muscles, la précision du trait, » ne les retrouve-t-on pas dans ce groupe de *Prométhée,* presque au même degré que dans son *Pygmalion ?* L'adolescent, fils de Prométhée et de Boizot, vaut en son genre sa sœur, fille de Pygmalion et de Falconet. Ce fut, au reste, l'avis du public, puisque aussitôt il fallut exécuter, à sa demande, une réduction de moindre taille, confiée par l'auteur à l'un de ses meilleurs auxiliaires, le sculpteur Perrotin. Le biscuit en pâte dure vulgarisa les deux œuvres, comme pour témoigner, une fois encore, de ce que Falconet lui avait donné ou laissé de son génie.

L'hommage rendu au maître par Boizot, également favorable à son talent et au biscuit, se doublait, la même année, d'hommages à la famille royale, protectrice de la maison. Le travail de Falconet pour Sèvres avait ainsi commencé par le portrait de Madame de Pompadour, l'amie du Roi, la vraie, la seule reine en 1754. En 1773, Boizot célébrait le mariage de Charles, comte d'Artois, avec Marie-Thérèse de Savoie. L'épithalame en porcelaine qu'il modela en cette occasion fut, dans un genre tout différent de ses Baigneuses et de ses Amours, l'une de ses meilleures créations. Sèvres a conservé heureusement les moules de ce morceau introuvable que reproduisit alors une belle gravure de Levasseur.

A ce sujet officiel, à cette œuvre de commande on pouvait mesurer la souplesse du talent de l'artiste. Le risque, qu'il fallait craindre, d'une composition froide, conventionnelle, il a su l'éviter : le thème banal, le symbole du mariage, est relégué au second plan, habilement, sous la forme d'un Génie aux ailes déployées et protectrices qui, sur l'autel de l'Hymen, allume ensemble les deux cœurs. Le charme, l'intérêt de l'œuvre est dans le joli groupe du premier plan, dans le geste empressé du prince amoureux qui prend avec tendresse la main de sa femme, et surtout dans

l'accueil pudique et souriant de la jeune princesse dont le portrait, par une galanterie délicate, forme le centre de la composition. Dans un angle seulement, et comme accessoires, deux petits Génies se présentent des boucliers où figurent les armes de France et de Sardaigne : c'était assez pour rappeler que l'idylle renouvelait l'alliance des deux maisons, inaugurée par le mariage de Monsieur, consacrée en 1775 par celui de Madame Clotilde, sa sœur.

Premier artiste d'une grande fabrique royale, Boizot devait reprendre ce thème, à propos de l'avènement de Louis XVI, dans son groupe du Sacre ou de l'Autel, et célébrer alors l'alliance des Bourbons et des Habsbourg. Le biscuit n'avait pas abordé ce genre jusque-là : le sculpteur se plut à la difficulté vaincue du premier coup. Les tendances de cet art à intentions politiques devaient, par la suite, avoir leur danger par la disproportion entre le bibelot et ce qu'on lui demanderait. Les contemporains ne voyaient pas si loin : il faut avouer que notre indifférence pour les alliances françaises du temps de Louis XVI ne va pas jusqu'à vouloir négliger les groupes élégants et les portraits ciselés à Sèvres, par Boizot, à propos de cette alliance.

En dehors de ces quatre figures des premiers personnages du nouveau règne, associées par couple, l'artiste se mit à l'œuvre pour fournir, suivant la tradition, aux admirateurs et aux ministres de Louis XVI et de Marie-Antoinette, leurs images en biscuit. Les modèles en ont été détruits pendant la Révolution ; ils ont même disparu des collections princières d'Autriche et d'Espagne. C'est par un bonheur singulier que nous avons pu les retrouver en Russie, dans une collection privée. Il serait dommage que le buste en biscuit de la reine Marie-Antoinette, livré à M. de Vergennes en décembre 1774 ; que celui de son mari, fourni aux ateliers de Sèvres pendant toute l'année 1775, fussent totalement perdus. A la jeune reine, largement drapée du manteau royal et ceinte du grand diadème fleurdelisé, Boizot sut conserver, avec l'appareil officiel, le charme particulier de sa beauté à la fois incomplète et souveraine, la fierté et la douceur de son regard, la noblesse et la vérité. Il n'a pas mis moins

d'habileté à relever, par une expression heureuse de majesté, ce qu'il y avait de gauche et de vulgaire dans le visage bon enfant et lourd du souverain.

Ce dut être vraiment pour l'artiste une fête, et pour son talent un moment glorieux, après deux ans de tels efforts, que la Noël de l'année 1775. Louis XVI et la Reine, attentifs à soutenir leur manufacture de porcelaine, avaient voulu que l'exposition annuelle de ses produits, à Versailles, s'en fît avec un éclat inaccoutumé. « Cela fut immense et superbe », disait un contemporain, le prince de Croy, qui, familier des cabinets de Madame de Pompadour, en avait pourtant vu bien d'autres.

Porcelaines et sculpture avaient été disposées dans le cabinet du Roi, de façon à tenter les acheteurs. Le ministre Bertin profita de cette brillante assemblée de seigneurs, qui faisaient leur cour en admirant et en payant, pour vanter les progrès de la Manufacture et l'excellence de ses artistes.

A lui seul, Boizot avait établi plus de vingt-cinq modèles nouveaux, et ses collaborateurs, comme Le Riche et Perrotin, une vingtaine en plus. Il s'en trouvait pour tous les goûts : pour les courtisans, bustes du Roi ou de la Reine, souvenirs de mariage et de couronnement ; pour les moindres bourses, médaillons des souverains, soit seuls, soit associés, finement ciselés par Tristan le jeune, d'après Boizot et Duvivier ; pour les connaisseurs de biscuits, des morceaux de sculpture en pâte dure, rivale du marbre, et pour les amateurs plus frivoles, des bibelots de toutes sortes, figurines amusantes, souvenirs de leurs plaisirs, images familières de leurs mœurs et de leur vie.

Vraiment on avait retrouvé à Sèvres, depuis 1773, avec l'administration de Parent, grâce au talent infiniment souple du chef des sculpteurs, la variété des inspirations et des formes surtout. Et ce fut par cette voie, qui avait conduit Sèvres à la fortune, un retour décisif aux traditions et aux leçons de Falconet, à tout ce que ce maître, épris pourtant de beauté et d'art classiques, n'avait jamais négligé pour attirer au biscuit la clientèle du XVIII[e] siècle : scènes de comédie ou de genre, silhouettes et costumes du temps, figures à la mode et galants propos.

Depuis le départ de Falconet sans doute la mode avait changé d'objets. Mais sa loi, faite de caprices et de mouvement, demeurait et redevint, sous le règne de Louis XVI, avec une reine surtout très mondaine et amoureuse de plaisirs, une condition de fortune et de prospérité pour le biscuit de France.

A peine Boizot, conscient de ce passé et de cet avenir, a-t-il pris la direction des ateliers, qu'ils produisent, à côté des Amours, des Nymphes et des Baigneuses, toute une série de *Figurines françaises*. C'est le nom que ces petites silhouettes pimpantes ont gardé dans les catalogues de la maison. Le temps est passé des seigneurs et des grandes dames déguisés en bergers, en bergères ; des Savoyards joueurs de vielle et montreurs de marmottes. A mesure que les contemporains, admirateurs de Rousseau, se passionnent pour la nature, ils s'en rapprochent et s'y mêlent. Il ne leur suffit plus de la voir de loin, comme ils voyaient la Chine et le Japon, par les décors, les costumes de théâtre, sous la forme de magots, de pagodes ou de bibelots.

Ils regardent plus près d'eux, en eux-mêmes. Ils applaudissent au théâtre réaliste de Diderot, qui présente à la scène les conditions, les ménages et les gestes bourgeois ; au drame qui naît, au *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, peinture exacte de l'intérieur d'un grand négociant ; aux *Contes* de Voltaire, spirituelles silhouettes de toutes les conditions et de tous les pays, comme aux grands tableaux des époques de la nature. C'est Taine qui, les étudiant, a dit : « Leurs actions, leurs mots d'une grâce suprême, rappellent les mignonnes et adorables figurines de vieux sèvres. »

Pour compléter, l'on peut dire que le biscuit de France, à cette date, va prendre la parole pour traduire, avec l'accent, avec le geste, les sentiments de cette société en quête d'un idéal nouveau.

Voyez plutôt cette dame élégante, à la dernière mode de 1774. C'est l'une de celles qui ont adopté le costume nouveau arboré par les bourgeoises de Nantes quand elles reçurent en 1768 le duc d'Aiguillon, l'adversaire des parlementaires bretons. Elle porte le *Caraco* coupé à l'ouver-

ture des poches du jupon, plissé dans le dos comme la robe à la française. Le caraco n'est que le haut de cette robe qui cesse ainsi d'être une prison pour les grâces féminines, prison légère, mais prison. La femme alors fait fête à tout ce qui découvre sa taille, à tout ce qui lui donne l'air d' « une mouche à miel ambulante » : elle s'avance, libre et légère, à la promenade, à la Cour, comme dans son intérieur, tenant à la main une haute canne d'ivoire et serrant sous le bras son petit chien, au toupet relevé par une bouffette de faveur. Et ne serait-ce pas déjà le marquis de La Fayette qui vient au-devant d'elle, cet *Officier* svelte et dégagé dans son habit ajusté de lieutenant au régiment de Noailles, aux parements dont l'éclat tranche sur l'élégante simplicité de la tenue ?

Voici un autre couple, *l'Écuyer* et *l'Amazone,* qui porte aussi la marque du temps : éprise de liberté, Marie-Antoinette, qui, selon le mot de Madame de Beauvau, suit la nature et donne le ton, s'est passionnée pour la chasse et l'exercice du cheval. Entourée de ses écuyers, elle ne manque pas les parties du Roi, que jusque-là les dames se contentaient de suivre en carrosse. Elle y invite les dames de la Cour les plus hardies, les plus enjouées : alors, parmi la société royale et parmi la noblesse, la vogue est à ces costumes d'amazone que la Reine revêtira, avec son beau-frère, aux bals masqués de l'Opéra ; la faveur des dames revient, dans la suite, à l'écuyer qui les instruit et les protège.

Le biscuit de Boizot, en 1773, comme l'estampe de Moreau, a décrit ces mœurs : la femme qui galope au rendez-vous jusqu'au bois de Boulogne dans une veste amazone de satin vert galonnée d'or, à la jupe rose soutachée de dentelles d'argent. C'est la grande distraction des élégantes, quand Tronchin, pour guérir leurs vapeurs, a remis à la mode l'hygiène et l'exercice. Elles trouvent en plus, dans ce costume, le charme d'un demi-travestissement, dans lequel Madame Du Barry a voulu être peinte, où Marie-Antoinette s'est fait représenter pour sa mère : en face de l'homme, de l'écuyer, on dirait la Volupté essayant l'uniforme de Chérubin.

La galerie se complète d'une paire de *petit maître* et de *petite maîtresse,* ces types plaisants, qu'on retrouve dans toute la société du XVIII[e] siècle,

ancêtres des Incroyables du Directoire, connus par les gravures du temps, antithèses du dernier couple de ce quadrille très français, *le Bourgeois* et *la Bourgeoise* à la mode, dont les années vont se compter par les progrès du Tiers État. L'intérêt, de ces figurines vivantes et fines, pour l'histoire des mœurs et du costume, les impose à l'attention.

Ce qui les recommande aussi, c'est l'honneur qu'elles font à leur auteur. Le ciseau de Boizot qui leur donnait la vie, allait du sévère au plaisant, sans difficulté, sans fausse honte, de la sculpture au bibelot, de l'allégorie à la réalité, de Falconet à Moreau le jeune. Que le directeur des ateliers de Sèvres ait trouvé à se faire et qu'il garde sa place entre ces deux noms, voilà qui compte dans l'histoire du biscuit de France.

C'est à dessein que nous rapprochons ici, et à cette date, Boizot et Moreau, le sculpteur de porcelaines et le dessinateur d'estampes, favori de Marie-Antoinette. Dans cette représentation des mœurs Louis XVI, ils sont à l'avant-garde. Assurément, le crayon de l'un a inspiré les modèles de l'autre. Élevant jusqu'au niveau de l'art délicat l'industrie des estampes de modes, Moreau le jeune commençait en 1774 la série de ses planches pour l'histoire du costume français, scènes de mœurs qui sont dans toutes les mémoires.

Il montrait la Française, dans sa ferveur de néophyte convertie par l'*Émile* au culte de l'enfance, empressée à ses devoirs maternels, toujours entourée, quelle que fût l'occupation de sa journée, de sa jeune famille.

Ici, c'est le nouveau-né qu'elle se fait apporter pour lui donner le sein ; là, c'est à l'heure solennelle de la toilette, *cette jeunesse de la journée,* comme on disait alors, où la grâce et la beauté de la femme triomphaient. C'est devant ses courtisans, admis à contempler la déesse devant l'autel, que désormais la mère tient à honneur de montrer et de grouper ses enfants. Et voici le déjeuner du matin qui, autrefois pris au lit paresseusement, est consacré à la réunion de la famille au réveil.

Tous les arts, aussi bien celui du coiffeur que celui du graveur, ont célébré alors cette révolution dans la vie de la femme : la duchesse de Chartres a mis à la mode la coiffure *le pouff au sentiment ;* dans la très

savante combinaison de ses cheveux, elle fit voir son fils, le duc de Valois, et sa nourrice, entre le perroquet et le petit nègre, tout ce qu'elle affectait d'aimer.

Dans les trois groupes familiers établis alors à Sèvres pour former un surtout de table, l'enfant est le refrain de cet art nouveau, non pas l'enfant allégorique ou l'enfant d'après François, mais le bambin français avec sa coiffure en cadenette et ses culottes, sa grande sœur, la petite famille bourgeoise, les poussins autour de la mère. L'un des plus jolis groupes modelés par Boizot, en 1774, s'appelait *la Nourrice* ou *la Barcelonnette,* la jeune mère à qui la servante vient d'apporter le nouveau-né, dans le berceau d'osier suspendu à son cou. L'exécution en est charmante : l'artiste a fait un tableau d'intérieur, sans mièvrerie et sans raideur, avec l'enfant suspendu au sein de la femme élégante qui, fière de sa maternité, joue d'autre part avec son fils aîné. La réplique fut, après le déjeuner de l'enfant, *le Déjeuner* de la maman, composition où, gentiment assis au pied de la table disposée par la servante pour le chocolat du matin, la petite fille et son frère cadet babillent et jouent au premier plan.

Des trois pièces, la plus curieuse, la plus instructive, c'est le groupe central, *la Toilette*. Comme toutes les Françaises du XVIII[e] siècle, Madame, très préoccupée de l'importance du rite qui s'accomplit, en déshabillé élégant, est assise devant sa glace parée de dentelles comme un autel, enveloppée de mousseline comme un berceau, encombrée de pots à fards et de flacons à parfums. Elle tient sa cour et donne la réplique au chevalier, qui sait l'heure de la visite opportune. Rien de plus amusant que la silhouette du personnage important, du coiffeur de dames, dont le petit fer est un sceptre, et les inventions de vraies gageures.

La mondaine, cependant, prétend à d'autres soins que ceux de sa parure et de sa beauté. Il y a place désormais dans sa familiarité pour ses enfants, pour leurs jeux que surveille la nourrice accroupie au milieu des bambins. Tant pis pour l'entretien galant ou pour l'opération du grand artiste, si le poupon s'amuse et rit à voir le moulin que fait tourner, pour exciter sa joie, le frère aîné ! Par ordre de Rousseau et de la mode, les faveurs d'une

élégante ne sont plus seulement pour le petit chien favori ou le cavalier servant, qui passent au second rang. Le bon ton veut que la meilleure place, et toujours, soit à l'enfant.

Ce groupe, l'un des meilleurs que l'art Louis XVI ait alors tirés du biscuit, était le produit d'une collaboration féconde entre l'artiste qui modela les deux pendants et le premier des sculpteurs en porcelaine formé à l'école de Falconet. Il semble que Boizot n'eût pu suffire à donner tous les modèles qu'exigeait l'activité de la maison. Celui-ci fut exécuté sous sa direction, en 1775, par Le Riche.

Si, en 1774, Boizot composait et modelait un joli groupe, *l'Amour piqué par une abeille,* sur un thème traité en peinture par son père, c'était encore Le Riche qui, l'année suivante, modelait la réplique, *l'Amour caressant la Jeunesse.* Auprès de l'académicien qui apportait, de Paris, l'inspiration et venait surveiller la sculpture en porcelaine, cet ouvrier d'art excellent fut ce qu'auprès de Falconet avait été Fernex, oublié comme lui, injustement. Son expérience et son talent méritent d'être remis en valeur à l'aide des œuvres qu'on peut lui restituer avec certitude. Ce n'est pas faire tort à Boizot, son conseiller et son guide, que de marquer cette collaboration. Elle paraît s'être exercée de préférence dans les modèles qui demandaient de l'esprit et de la grâce, les sujets plaisants, l'actualité, les tableaux et les bibelots de genre. Et, sans elle, Boizot aurait-il pu soutenir le programme qu'il s'appliquait, depuis 1773, à réaliser ?

Il ne suffisait pas aux sculpteurs de biscuit de suivre les mœurs et les modes, qui se renouvelaient comme la société et la Cour. Leur devoir, tel qu'ils le comprenaient, les obligeait à noter les nuances des plaisirs, toujours les mêmes en principe, bal et théâtre, mais variables pourtant dans leurs expressions.

Le voyage de l'archiduc d'Autriche Maximilien fut l'occasion, au début de 1775, de la première fête que Louis XVI put donner à Versailles depuis son deuil. Le bal de la Reine fit sensation par le penchant de Marie-Antoinette, aidée du comte d'Artois, pour le plaisir dont elle jouissait en enfant, pour les ballets parés et costumés, où sa jeune beauté

triompha dans le mystère du déguisement. Le Riche en conta les détails. Il modela huit figurines en biscuit des danseurs qui avaient paru ce jour-là au *Quadrille de la Reine.*

Dans la silhouette du prince au grand panache blanc, qui mit à la mode, pour tous les bals de cette époque, le costume de Henri IV, du roi bienfaiteur cher à tous les Français fatigués de l'étiquette, il n'était pas difficile de reconnaître le jeune comte d'Artois, le héros de la fête. Dans le vis-à-vis en biscuit, la Reine parut en *Danseuse Médicis* avec cette grâce souriante et la coiffure en aigrette que le dessinateur attitré de ses travestis, Bocquet, lui donnait dans ses lestes et fins croquis. Puis un autre couple, le comte et la comtesse de Provence, en *Polonais,* en *Polonaise,* la princesse s'avançant dans son riche costume bordé de fourrures et de brandebourgs, le joli manteau sur l'épaule, qui bientôt allait faire fureur à la ville, à la Cour et détrôner le caraco.

Ce genre de ballet fut à sa manière une comédie, une de ces comédies pardonnées par l'opinion à Madame de Pompadour, tant reprochées à la petite Reine. Il y fallait des personnages qui fissent sourire ou rire, rôles de contraste réservés aux personnes de la suite des princes. Le Riche a modelé ainsi, dans ses biscuits mignons, le *Danseur de menuet* qui paraît prétentieux dans son costume et son allure classique, et le vis-à-vis la *Danseuse française,* battant gravement l'entrechat; il a, poursuivant son récit, retracé les grâces branlantes du *Petit Vieux* et de la *Petite Vieille.*

Le public, ému par les bruits auxquels cette fête donna lieu, se disputa les croquis de Le Riche. On racontait à Paris que la jeune reine, séduite par le succès de son ballet, avait prescrit à tous ses courtisans de se présenter à Versailles dans le costume à la Henri IV : il aurait même fallu un ordre du Roi pour interdire ce caprice et rassurer le commerce alarmé par cette nouveauté. Les commerçants, s'ils eurent lieu d'être inquiets, se rassurèrent; les amateurs de biscuit purent s'offrir le souvenir de cette chaude alarme.

Un mois après, ce fut à la Comédie-Française une bien autre nou-

veauté, la représentation du *Barbier de Séville,* après deux ans d'attente infligés à l'auteur, dont la satire et les aventures inquiétaient le pouvoir. Du *Figaro,* qui, malgré le talent de Préville et le génie de son créateur, ne trouva pas du premier coup la place conquise plus tard, le biscuit célébra la première apparition. Le Riche a peut-être servi la fortune de Beaumarchais quand il modela aux ateliers de Sèvres la silhouette de son meilleur interprète, gros et gras, le nez au vent, guitare au dos, genou en terre, appliqué à noter le refrain de sa chanson bachique. En tout cas, il a eu le mérite de présenter les destinées du joyeux barbier à son début, à son entrée sur la scène française, dont il est demeuré l'un des maîtres.

Les figures de théâtre avaient toujours été dans la tradition du biscuit : après Madame Favart, Préville. Boizot, dès son arrivée à Sèvres, avait restauré cette coutume : c'était un comédien français, Dugazon peut-être, qu'en 1773 il sculptait sous le costume du docteur Fagon, vieux médecin à grande perruque, au dos voûté, appuyé sur sa béquille. Quand Dazincourt, après une longue carrière commencée à la Comédie vers cette époque, s'en retira en 1803 pour administrer les spectacles de la Cour impériale, il emportait dans sa retraite, souvenirs précieux de sa vie de théâtre, les figurines de Boizot et Le Riche : Fagon, Figaro et son propre portrait. Le rôle qui le désigna pour les personnages de valet à la Comédie vers 1778, c'était Crispin : il y avait remplacé le dernier des Poisson, mort en 1753. Il y doublait Préville, dont on connaît le joli mot : « Dazincourt est charmant, plaisanterie à part. »

C'est de lui qu'un peu plus tard Le Riche en effet esquissa un croquis charmant et spirituel, un petit Crispin déluré, la main sur sa rapière, le chapeau sur l'oreille, le manteau au vent, retour de la guerre et du plaisir, tel qu'il paraissait entre son tambour de basque et son tambour dans *les Folies amoureuses*. La Comédie-Française a disposé ces statuettes de biscuit dans son musée des souverains de la scène : elles font bonne figure entre les portraits et les bustes des doyens signés de noms plus célèbres que celui de Le Riche.

L'Opéra aurait pu conserver de même la galerie de bustes que les ateliers de Sèvres consacrèrent alors à l'un des plus grands événements de son histoire, à l'*Iphigénie* de Gluck, à l'apparition du drame lyrique allemand sur la scène française. « On ne doute pas, écrivait Bachaumont, que cette œuvre ne fasse époque dans notre musique. » (21 avril 1774.)

Tout était nouveauté à cette date en France, puisque la première représentation de Gluck précéda d'une quinzaine à peine l'avènement de la Reine, obstinée, par gratitude et par goût, à imposer aux Français les chefs-d'œuvre de son ancien maître de musique.

Rien de ce qui était nouveau n'échappait à l'artiste qui veillait aux destinées du biscuit. Boizot composa aussitôt, se souvenant peut-être de la manière et des leçons de Michel-Ange Slodtz, son premier maître, deux figures, le *Grand Prêtre* ou le *Grand Sacrificateur* et sa victime Iphigénie, en *Vestale,* la tête inclinée pour le sacrifice prochain. Le succès en fut si vif, qu'au début de 1775, pour la reprise du drame lyrique encouragée par Marie-Antoinette, Boizot ajouta un nouveau couple, le buste de la *Grande Prêtresse* et celui de *Calchas*. Il confiait même à ses collaborateurs, Perrotin et Le Riche, le soin de modeler en grand, d'après son inspiration, les bustes qui avaient fait la fortune de la série.

Toutes ces images, dont je ne connais pas d'exemplaires en biscuit, ont été heureusement gardées à Sèvres, portraits peut-être des acteurs et des actrices qui ont eu leur part et une grande part à ce grand événement d'art, Mademoiselle Arnoux, Gélin. En dehors des souvenirs qu'elles évoquent, ce sont de très belles œuvres, ou puissantes, comme la figure de Calchas criant l'oracle aux Grecs, ou gracieuses, comme celle de la victime immolée à leurs intérêts.

« Le goût du théâtre, écrivait Grimm, en public ou dans la société, est plus vif que jamais. » Comédies, opéras, parodies, ballets, tout était bon, tout plaisait à une cour où la Reine elle-même supportait avec peine la retraite, aux jours de deuil et de fêtes religieuses. Il semblait que le biscuit, revenu à sa tradition, fût le témoin nécessaire et l'écho régulier de ces plaisirs. « Ah! disait le Roi à l'arrivée des modèles, à Versailles,

bientôt viendront nos braves gens de Sèvres. » Il était content qu'on trouvât parmi ces modèles « quelque chose qui fît rire ». Dès son avènement, le bibelot plaisant de porcelaine l'amusait comme un enfant. Et, par ce goût, les courtisans étaient enfants comme lui. Ils s'arrachèrent pendant deux ans, le grave duc de Croy nous l'apprend, une figurine comique, souvenir peut-être de la Foire, *l'Empereur de la Chine,* un grand diable d'homme à la moustache mongole, au visage bizarre, coiffé d'une toque de fourrure, enveloppé comme un saint lama dans la longue robe qui laissait seules ses mains à découvert, croisées béatement.

On ne peut nier que du portrait de Louis XVI à celui de l'Empereur de la Chine, la sculpture en porcelaine eût parcouru bien des chemins, grandes routes classiques, sentiers aimables, détours plaisants. Ce furent deux années singulièrement remplies, une moisson de biscuits originaux, variés, comme on n'en avait pas vu depuis dix ans à Sèvres. Le bon ouvrier vraiment que ce Boizot, dont le labeur fécond ne méritait pas le demi-oubli de la postérité !

Dans l'effort de ses premières années, tout est intéressant, cette reprise énergique d'une tradition qui n'est pas seulement un retour aux leçons de Falconet, mais un sentiment intelligent des besoins du genre, cette affirmation aussi d'un style nouveau, conforme sans excès à l'idéal du temps, la recherche artistique et le souci de plaire par la variété, de faire vrai et vivant, enfin cette impulsion donnée à l'équipe des sculpteurs, interprètes ou auxiliaires de son talent, une pléiade telle que peu d'arts industriels ont eu le bonheur d'en réunir et d'en former. Entre Le Riche, Perrotin, Duru, qui contribuent aux modèles, Mathias, Gomond, Furet, Chaponnet, Chicot, Tristan le jeune, Liance l'aîné, Levaux, Chabry et Chanou fils, qui, avec eux, achèvent les figurines en pâte dure, la tâche est répartie selon l'expérience et les facultés de chacun, en vue d'une œuvre collective dont le programme est tracé et les directions désormais marquées.

A partir de 1776, d'un côté, la galerie du biscuit s'enrichit de figures d'art modelées par Boizot pour une société qui se plaît chaque jour

davantage à voir représenter avec un cadre et des attributs antiques les thèmes ordinaires de sa pensée, la femme et l'amour. Les pâtes dures exécutées par Boizot sont sœurs des terres cuites qui ont fondé la réputation de Clodion, des petits marbres de Pajou. A ce point que Sèvres, par la suite, oubliant Boizot et retrouvant en ses œuvres le style de Clodion, qui n'a pour ainsi dire rien donné à la fabrique royale, n'hésitait pas à dépouiller l'un au profit de l'autre. Recherchons et restituons à l'artiste parisien cette paternité.

Ce furent d'abord deux figurines fort jolies d'allure et de détail, dont le succès auprès des amateurs paraît aujourd'hui bien légitime. *La Beauté allumant le flambeau de l'Amour,* une jeune nymphe, parée seulement du charme de son corps divin, fait jaillir de l'arc dérobé à l'Amour l'étincelle qui mettra le feu à la torche de Cupidon. La grâce de la déesse, l'esprit du dieu malin, qui a laissé tomber son carquois pour se laisser vaincre à ce jeu plutôt intéressant, font une allégorie aimable de ce qui aurait pu rester une allusion assez scabreuse.

Et de même pour la suite de l'histoire, *la Volupté éteignant le flambeau de l'Amour :* plus délicate encore et presque touchante de grâce abandonnée, la nymphe, enguirlandée de roses, regarde sa victime, l'enfant mollement étendu et souriant, qui ne regrette point l'aventure ainsi terminée. L'allusion est assez voilée, si la nymphe ne l'est guère, pour que ce groupe et sa réplique aient eu la vogue sous les titres simplement de *la Beauté,* de *la Volupté* et *l'Amour*. Ils ont été alors fort répandus avec des variantes, qui toutes également plaisaient : la beauté se servant tantôt d'un miroir, tantôt d'une torche au lieu d'arc pour allumer le flambeau de l'enfant. Le public les demandait à Sèvres autant que la *Baigneuse* et l'*Amour* de Falconet. La *Volupté* de Boizot est, en effet, une œuvre de maître, qui, dans la sculpture française, a sa place marquée à côté des nymphes de Falconet. Après s'être inspiré d'autrui, l'artiste a trouvé sa manière originale et son style.

Dans un grand surtout de table, exécuté en 1775 et en 1776, pour Versailles peut-être, Boizot a voulu affirmer cette manière : il a modelé

trois groupes, témoins précieux de l'art Louis XVI à Sèvres, allégories encore ou hymnes en l'honneur de la beauté féminine.

Au centre, *la Beauté couronnée par les Grâces*. Assise sur un siège antique garni d'une draperie aux festons Louis XVI, le pied sur un coussin royal, Vénus accueille d'un geste aimable et majestueux la beauté pudique qui va recevoir, sans y prétendre, le prix de ses charmes. C'est une présentation à la cour. Les trois Grâces, dociles aux ordres de la déesse, harmonieusement enlacées comme le veut la coutume, déposent sur la tête de la Beauté la couronne de roses, tandis qu'à leurs pieds un Amour joyeux offre aussi la sienne, hommage du dieu malin, conscient de son heure prochaine.

Nul doute : cette reine des grâces, qui ordonne la fête, c'est Marie-Antoinette, aujourd'hui en Vénus, demain en Minerve, parée de cette belle chevelure dont Boizot bien des fois modela les bandeaux et les boucles, fière de ce pied que chacun s'accordait à trouver charmant. « Quand elle était assise, disait Walpole, c'était la statue de la beauté. » « Voilà cette majesté, ajoute Madame Le Brun, qui faisait reconnaître la souveraine au milieu de toute sa cour, sans que cette majesté pourtant nuisît en rien à ce que son aspect avait de doux et de bienveillant. » Et l'on songe, en regardant cet accueil de la Reine à la Beauté, que le biscuit rappelle peut-être l'événement noté par le chroniqueur le 19 août 1775, la faveur de Marie-Antoinette passant de Madame de Lamballe à la comtesse Jules de Polignac, « la plus céleste figure qu'on pût voir. Son regard, son sourire, tous ses traits étaient angéliques. Elle avait une de ces têtes où Raphaël sut joindre une expression spirituelle à une douceur infinie. »

Allusion aux amitiés de la Reine ou simple allégorie, ce morceau de sculpture, qui a définitivement inauguré le règne de la pâte dure, est un des joyaux du patrimoine de Sèvres. L'harmonie d'une composition difficile à réaliser dans les limites imposées par le biscuit, la grâce des mouvements et des lignes, le modelé des corps, rien n'y manque.

Et l'on conçoit que l'artiste, satisfait de son œuvre, ait repris le thème une seconde fois, qu'il ait donné une réplique presque aussitôt à ce mor-

ceau et comme une suite à l'histoire. Après le couronnement, *le Triomphe de la Beauté*. Vénus, consacrant la beauté, en a fait une déesse qu'un char, sur une nuée, s'apprête à emporter dans l'Olympe. Les nymphes attellent avec des guirlandes de rose et des colliers de perles les deux cygnes, dont la Beauté, radieuse dans son voile déjà gonflé par le zéphyr, dirigera sans peine la course aérienne. Les Amours voltigent autour d'elle, comme les Éros autour d'Aphrodite sur les coupes antiques, porteurs des emblèmes consacrés, fleurs, flèches, arcs et colombes.

Peut-être ici Boizot, entraîné par le goût de la clientèle pour l'allégorie, par la hardiesse de son ciseau, a-t-il dépassé la mesure du genre et demandé au biscuit ce qui se fût mieux composé en estampe. Le nuage sur lequel il a dû asseoir le char du triomphe, au moment où il va s'élever d'entre les roseaux, offrait, comme ces roseaux mêmes, trop peu d'intérêt et une masse trop lourde pour occuper, en somme, le centre de la composition. Il fallait bien trouver un moyen de donner l'essor à l'équipage de la Beauté. Le moyen est-il heureux ? c'est là la question. Ce qui ne se peut nier d'ailleurs, si le morceau paraît discutable dans son ensemble, c'est le charme indiscutable des détails, le vol des Amours autour de la Beauté, l'attitude de la nymphe qui se baisse pour préparer au milieu des roseaux le cygne à son voyage, et le geste de celle qui tend les guides ou guirlandes de roses à la déesse.

Comme Falconet, Boizot se plaît et réussit à ces motifs, qui mettent en valeur, avec ou sans draperie, les grâces de la femme. Il les reprend et les redit dans les groupes de côté qui doivent accompagner la pièce centrale. A droite et à gauche de la Beauté couronnée, triomphante, il disposait en 1776 les scènes complémentaires de son histoire, comme eût fait l'auteur d'un triptyque à la gloire de cette divinité, *l'Offrande à l'Amour, l'Offrande à l'Hymen*. Un parfum d'art antique s'y mêle à une grâce toute française encore, avec une mesure, une distinction qui demeurent les titres de ce style original et toujours personnel.

Ici, devant l'autel triangulaire enguirlandé, d'où Cupidon complaisant dicte ses arrêts, auprès de l'urne où brûle l'encens du sacrifice, une jeune

fille s'agenouille, suppliante, les mains tendues, pour présenter dans une corbeille un couple de colombes ; pour finir la conquête du dieu, une suivante, debout, d'un geste qui dessine l'élégance des formes et du costume antique, dispose la chaîne de roses, symbole de l'amour. Là, devant l'hymen, génie ailé, armé de son flambeau et couronné, qu'on dirait descendu d'une terre cuite tanagréenne, devant l'autel circulaire, la jeune femme dont Cupidon a sans doute entendu la prière, vient s'agenouiller une seconde fois et recevoir du dieu la couronne du mariage. D'un geste infiniment gracieux, sa confidente, à la démarche souple et joyeuse, jonche de fleurs le seuil de l'autel.

En elles-mêmes, les deux allégories n'ont rien que de banal ; elles plaisaient aux contemporains par l'union de la sentimentalité et des formes antiques qu'ils demandaient aux artistes. A cette époque même, Grimm faisait à Clodion compliment d'un groupe identique, *l'Offrande à l'Amour*. Et le genre admis, il faut convenir que Boizot en a tiré parti de façon à forcer l'estime et l'attention.

Chacune de ses œuvres est à la fois une étape vers l'imitation des formes antiques et un effort pour s'adapter au goût de son temps. Il renouvelle ainsi, par la manière les thèmes classiques, les mythologies amoureuses qu'un académicien, en ce temps, ne devait pas négliger. S'il représentait, d'après une peinture de Taraval, le jeune Télémaque occupé, sous la surveillance jalouse de Mentor, à faire à Calypso le récit de ses aventures, il avait soin du décor et du costume antiques, plus qu'on n'y eût songé vingt ans plus tôt, plus que nous ne voudrions aujourd'hui. Mais quel désir aussi de faire voir sur les traits d'Eucharis, gentiment attentive au récit du jeune homme, l'intérêt qui s'éveille et provoquera bientôt les colères de sa maîtresse ! Et l'aimable façon aussi de présenter la déesse mollement appuyée sur son coude pour écouter le narrateur, fils du héros dont le départ l'avait laissée inconsolable.

Dans ce cadre antique, Boizot a disposé une scène de société, une conversation française, les occupations favorites des salons d'alors, la coquetterie et la causerie. Ses personnages, dans leurs draperies grecques, sont des

gens du temps qui ont pu se reconnaître, eux et leurs interlocuteurs, dans ces figurines en biscuit.

Habilement, l'artiste a trouvé la contre-partie de ce groupe dans l'histoire mythique d'*Achille,* une autre scène d'amour et de salon qui avait plu à la Comédie Italienne. Le père de Télémaque, le subtil Ulysse, a su découvrir Achille, nécessaire à la victoire des Grecs sur les Troyens, dans sa retraite jusque-là dérobée à leurs recherches, par la sollicitude maternelle de Thétis. Il a paru chez Déidamie, la fille du roi de Scyros, auprès de qui le jeune héros, déguisé en fille, s'est trop longtemps confondu avec les femmes. Le biscuit raconte avec esprit le dénouement de la comédie. Des cadeaux que le Grec rusé a portés à la cour de Déidamie, les suivantes ont pris ce qui plaît aux femmes : le miroir élégant, la coupe finement ciselée ; Achille s'est saisi et armé du casque, de l'épée, du bouclier. Il est reconnu : Déidamie se désole, Ulysse fait la grosse voix; la victoire est certaine et proche. Elle ne nous passionne plus aujourd'hui.

La société du XVIIIe siècle ne jugeait pas comme nous. Elle faisait fête au biscuit qui renouvelait, par la révélation des formes trouvées à Herculanum, le décor des amours antiques.

Car, toujours avec la femme, ce fut l'amour qui l'intéressait, les attaques, les ruses et les détours, les victoires des petits génies bienfaisants, malfaisants qui voltigent sur les fresques de Pompéi. Sans se lasser et sans lasser, Boizot, de 1775 à 1778, continuait la série. Il modelait deux répliques plus petites du thème qui avait fait son succès, l'*Amour menaçant,* la *Nymphe peureuse,* non plus des adolescents cette fois, mais des enfants : Cupidon, espiègle et coquet, qui s'en va comme à l'assaut, armé de la flèche meurtrière ; la fillette, qui veut fuir sans se presser, abritée d'une gaze légère, bouclier fragile, curieuse plus que craintive, la Nymphe de Virgile poursuivie dans la saulaie.

Le sculpteur, en 1777, empruntait à Vanloo un autre type bien connu de l'*Amour au combat,* un bel Amour, joufflu et bouclé, en posture de tireur d'arc, plus redoutable, disait-on, qu'il ne paraissait. Mais à cet

emprunt Boizot ajoutait, l'année suivante, de son cru, la figure de l'*Amour encapuchonné,* hypocritement pacifique, qui d'une main tend son arc pour désarmer, et s'arme sournoisement de l'autre. Le dieu grec, changé en capucin ou Frère quêteur, comme on disait à la Manufacture, formait une variante imprévue du modèle et qu'on trouva piquante. On applaudissait alors chaque soir, à la Foire, l'actrice Sophie Forest dans sa création de l'Amour capucin. Et puis ce fut l'*Amour discret,* le doigt sur les lèvres, qui fait penser à un croquis de Fragonard. Les amateurs de biscuit savaient gré aux artistes de Sèvres de leur imagination, de leur habileté à varier le menu, un peu fade pour notre goût.

C'était pour eux un régal qu'une porcelaine légère, qu'une modulation, française par la grâce et l'intention spirituelle, d'un thème antique. Ils ont fait fête, en 1773, à un groupe de Clodion dont le sujet est bien connu par les fresques de Pompéi, la *Marchande d'Amours.* Boizot n'eut garde de négliger la scène classique, désormais à la mode. Et rien n'est plus curieux que de comparer sa double façon d'entendre le sujet.

En 1778, première façon : la marchande, dans son costume grec, vêtue du long péplum qui laisse la gorge à demi découverte, a tout l'air d'une contemporaine et d'une Française. Elle présente, la corbeille au bras, à la clientèle tout aussi française et moderne que tente sa marchandise, un lot de petits Amours à vendre comme des poussins au marché. La plaisanterie s'achève par le geste d'une dame curieuse qui, par derrière, soulève le voile de la corbeille pour y dénicher les bambins en réserve et faire son choix.

Deuxième manière, moins familière et plus classique : un groupe de nymphes enguirlandées, trois cariatides associées pour porter une grande corbeille garnie de roses, présentent, au milieu des fleurs, l'Amour à la clientèle invisible qui ne manquera point. L'allégorie ici ne demeure plus qu'un prétexte à l'artiste de modeler des Vénus et des Éros antiques, au goût des amateurs de biscuits classiques. Là, au contraire, elle représente un effort pour accommoder à l'esprit du temps les images plaisantes retrouvées sur les vases peints de l'antiquité. Dans les deux cas, elle

témoigne de la souplesse d'un talent fidèle aux leçons de Falconet, attentif aux exigences de la clientèle et de la matière.

Boizot a su conserver ou restituer au biscuit la grâce et l'esprit, et ce rôle surtout de témoin d'une époque, d'un style qui n'appartiendra plus seulement aux terres cuites de Clodion, aux marbres de Pajou, de Foucou ou de Lecomte.

Sèvres, sous sa direction, poursuivait encore la galerie des personnages célèbres que la clientèle, selon ses facultés d'achat, se procurait volontiers en bustes grands ou réduits, ou en médaillons. Pour faire sa cour à la Reine, qui avait apprécié son image en biscuit exécuté depuis 1775, Boizot modela, la même année, un buste de l'empereur Joseph II, exposé au Salon et qui, à Trianon, fait pendant à celui de Louis XVI. Le prince philosophe, frère, juge et mentor d'une sœur qui l'était si peu, avait séduit les Parisiens, au mois d'avril 1777, par son aimable simplicité, son bon sens et ses connaissances solides. On citait ses propos. Les Gobelins chargeaient Cozette d'exécuter son portrait en tapisserie. Marmontel rimait des vers en son honneur pour servir de légende à l'estampe de Méon, qui célébrait les vertus du Roi populaire.

« Quand Joseph II partit, les Français, dit Bachaumont, ne pouvant plus admirer sa personne, aimèrent à contempler son image dans le marbre de Boizot, et se la procurèrent en biscuit, buste ou médaillon. » Les exemplaires en porcelaine sont devenus fort rares, mais on peut juger de ce qu'ils étaient par le marbre de Trianon. « Ceux qui ont vu le prince et son portrait le trouvaient d'une exactitude scrupuleuse, admiraient son air de tête si bien saisi dans ce point d'attention et d'examen qui était l'attitude fréquente de cette Majesté observatrice. » Cette image d'après nature d'un souverain étranger que Paris un instant adopta, donne, en effet, l'impression de la vie et d'un talent en pleine possession de ses moyens.

La vogue étant alors aux souverains philosophes, protecteurs des arts : le Panthéon en biscuit s'ouvrit pour Catherine II à son tour. On eût souhaité que l'introducteur eût été Falconet, le seul des grands sculpteurs français capable de modeler les traits de l'impératrice d'après nature. Le

biscuit de Boizot à Sèvres, comme le marbre de Houdon exposé en 1773, ne put être qu'une adaptation d'une estampe à la sculpture. Il est correct, mais froid et plutôt à négliger.

En revanche, le double en porcelaine, exécuté vers 1778, du buste de Voltaire par Houdon, qui figure en bronze au Louvre et en marbre à Angers, fut par excellence l'image populaire de cette galerie : souverains philosophes ou philosophes souverains, comme l'était Voltaire quand il vint de son royaume de Ferney mourir à Paris en pleine apothéose, commençant à disputer au roi de France ses sujets.

C'était la troisième fois d'ailleurs que les artistes de Sèvres revenaient à cette image familière pour tous les Français. Leurs variantes ont constitué comme un récit en actions et par chapitres de cette vie célèbre. Elles présentèrent tour à tour le bourgeois lettré qui fit un temps figure de gentilhomme, le patriarche bonhomme et bon enfant de Ferney, le grand homme enfin, entrant, par le ciseau de Pigalle et de Houdon, comme Socrate ou Marc-Aurèle, dans l'immortalité ! De ces fortes individualités, comme des émotions du siècle et de ses goûts dominants, la porcelaine de France, fidèle à ses destinées, marquait la trace et l'influence.

Elle fit fête à Franklin le républicain, comme à Joseph II l'empereur, quand toute la France lui fit fête. On s'étonnait à Paris, avec Grimm, que le censeur royal eût supprimé la légende destinée à la charmante gravure de Cochin et de Saint-Aubin :

Il réprime ou dirige à son gré le tonnerre :
Qui désarme les dieux, peut-il craindre les rois ?

Il fallut que l'admiration des Parisiens se contentât d'une traduction en vers latins, de la façon de M. Turgot, bons à braver le pouvoir comme l'honnêteté. Leurs artistes d'ailleurs les dédommageaient, en prodiguant au héros diplomate et savant les tributs de leurs talents. Le très beau buste exposé par Houdon avec celui de Voltaire au Salon de 1779, dont une terre cuite est conservée au Louvre, fut choisi à Sèvres, pour servir de réplique en biscuit à l'image du vieillard spirituel qui, dans un jour de

triomphe, avait donné l'accolade de la France à l'Amérique. Le patriarche de Ferney et le bonhomme Richard, en 1778, étaient des idoles, qui valaient bien, après tout, les magots et les figurines de Chine et de Saxe. Les médaillons en pâte dure, que la fabrique royale fournissait moins cher que des bustes et que les terres cuites de Nini, aux dévots de ces « grands citoyens », trouvaient leur place, sans le moindre conflit, à côté des médaillons de Louis XVI, dans les intérieurs les plus modestes.

Certes, devant ces images fragiles dont elle avait provoqué et soutenu la naissance et les progrès, la royauté ne pouvait s'imaginer qu'elles auraient peut-être leur rôle et leur action dans la propagande des idées et la poussée des passions, ouvrières menues et inconscientes des révolutions prochaines. Rapprochées des remarques de Tocqueville sur la puissance des écrivains et la contagion de la liberté américaine à la fin de l'ancien régime, ces figurines légères prennent une portée qu'on ne s'attendait pas à trouver au biscuit. Dans le grand drame de la fin du XVIIIe siècle, le sculpteur de Sèvres devient un témoin et un acteur.

C'est l'époque où la bienfaisance, comme la philosophie et la liberté, est à la mode. D'accord avec le théâtre, dont il fixe les scènes et les échos, le biscuit aussitôt se met au ton de la vertu et de la charité. Et, mieux que Greuze, Boizot y rencontre des inspirations délicates et des motifs ingénieux. L'un de ses plus jolis groupes, présenté en 1776 à Louis XVI, fut la *Rosière de Salency*. Le nouveau règne a vu naître ou renaître la coutume des prix Montyon ou des rosières. Dès 1769, le sceptique Grimm écrivait : « La rosière de Salency est une des personnes à qui je dois le plus d'ennui. Je ne sais comment elle a fait pour se tirer tout d'un coup et avec tant d'éclat de l'obscurité dans laquelle elle est restée ensevelie pendant douze cents ans. »

Un intendant, Lepeletier de Morfontaine, avait imaginé, vers 1764, de rappeler qu'à Salency, petit village des environs du Soissonnais, un seigneur du moyen âge avait fondé un prix d'argent pour la fille la plus sage. Il s'était fait féliciter dans les journaux d'avoir remis la vertu des premiers temps en honneur, il avait lui-même couronné de roses l'héroïne.

Cette vertueuse initiative eut un succès qui, jusqu'à nos jours, a dépassé les espérances de son auteur. Favart mit au théâtre, en 1769, devant Louis XV, contraste plutôt piquant, le couronnement de la rosière en vaudeville. Monsigny, Philidor, en firent des opéras-comiques. Le théâtre avait, comme toujours, été précédé du conte, *ouvrage patriotique et agréable* de M. Sauvigny, « l'Innocence du Premier âge en France », orné d'une estampe, patriotique aussi, de Moreau, d'après un dessin original et patriotique également, de Greuze.

Cinq ans après, malgré tant d'ouvrages divers en prose, en vers, en musique et en gravure, le thème n'était pas épuisé. Grétry, en 1774, s'en fit un succès avec l'opéra-comique qui eut, plus tard, les honneurs du Théâtre royal de Trianon. Tout Paris voulut voir la jolie Madame Trial, concurrente au prix, dont les mines disaient « l'embarras d'une fille qui voudrait bien ne pas être ce qu'elle est », et sa rivale, Madame Laruette, cette actrice capable d'avoir, dit Madame d'Houdetot, « de la pudeur jusque dans le dos ». Ce fut un des derniers triomphes de Jean-Louis Laruette, l'acteur depuis vingt ans célèbre par son talent musical, inimitable dans les rôles de baillis bourrus et ridicules.

Boizot et le biscuit ont chanté leur couplet « à la vertu récompensée ». C'est le titre du médaillon qui, auprès du drapeau, symbole patriotique, à côté du musicien de village, occupe le fond du tableau. La scène même est le dénouement moral, le couronnement de la vertueuse Cécile par le seigneur, plus galant et plus juste que son intraitable bailli, trop longtemps obstiné à refuser à l'héroïne la palme de la sagesse ; derrière, une pauvrette qui pleure d'avoir manqué le prix. Le motif, comme on voit, n'était pas neuf : il est aujourd'hui bien vieux. Mais l'artiste a su donner aux personnages de la pièce, comédie ou morale en action, comme on voudra, des gestes si gracieux et si vrais qu'elle n'ennuie, ni ne lasse. Il nous plaît de retrouver en ces acteurs nos ancêtres au naturel : la jeune fille rougissante, le galant seigneur, la petite bouquetière et le joueur de musette, la suite d'un cortège qui se déroule en biscuit, de Madame de Pompadour à Marie-Antoinette.

Avec la rosière, les prix Montyon. On assiste, avec Greuze, au plein triomphe de la vertu. Le mérite de Boizot est d'avoir su rendre aimable ce triomphe. Son groupe du *Bon Vieillard,* comme on l'appelle à Sèvres, rappelle l'*Heureux Père,* dont la gravure a figuré jusqu'au XIXe siècle dans tous les intérieurs bourgeois. Il a son histoire, qui vaut d'être contée. Car cette histoire restitue leurs véritables titres aux inventeurs des prix de vertu, dont tout l'honneur est demeuré par la suite à M. de Montyon.

Il y avait alors, en Basse-Normandie, à Canon et à Bricquebec, près de Coutances, un seigneur dont le nom a fait fortune par la science plus que par la noblesse, Élie de Beaumont. C'était, comme Montyon, un avocat, célèbre à Paris pour sa défense de Calas qui lui valut l'amitié de Voltaire, pour son dévouement à toutes les nobles causes aussi bien que pour ses saillies gauloises. Dans ses terres de Normandie, où il allait avec sa femme Anne-Morice Dumesnil, femme de lettres et de bien aussi, faire figure de châtelain, il institua en 1775, parmi ses paysans, la *Fête des bonnes gens.* Si, à Bricquebec, il couronnait des rosières, à Canon il faisait célébrer, dans une cérémonie champêtre, la vieillesse laborieuse, la gloire des laboureurs, la vertu obscure et patiente. Grande joie encore parmi les artistes, qui ne laissèrent pas échapper le thème à la mode : le sculpteur Gatteaux, qui cisèle une aimable médaille, le graveur Moreau, qui, en juin 1777, compose un de ses chefs-d'œuvre, en frontispice du livre de l'abbé Lemonnier sur les fêtes de Canon et de Bricquebec vendu au profit des rosières ; le musicien Gossec, l'auteur des hymnes de la Révolution, rival alors de Grétry dans sa *Fête du Village.*

A ce mouvement de philanthropie et d'art, qui accuse si bien les goûts et les impulsions de cette société élégante et sensible, le sculpteur de Sèvres a participé. C'est, comme toujours, la leçon et la raison d'être du biscuit. En 1777, au moment où les fondations académiques de M. de Montyon vont à la fois consacrer et célébrer l'initiative de l'avocat normand, Boizot lui a décerné, en porcelaine, un brevet d'auteur, un diplôme d'honneur. Deux actes en un tableau, avec les deux parties du groupe : sur le médaillon dressé par la rosière pimpante,

pour qui s'apprêtent les roses du couronnement, on lisait : *Sagesse et vertu ont ici même prix qu'à Salenci.* La sagesse de la jeune fille a pour pendant la *Vertu de l'Aïeul :* entouré de sa compagne, de ses petits-enfants, il reçoit modestement, avec les témoignages de leur gratitude, le prix institué par le seigneur. L'ensemble est harmonieux et juste ; il ne nous attendrit plus, comme le public qui allait voir couronner la Vertu aux opéras-comiques de Sedaine et de Grétry : il nous charme encore par le parfum du passé, la note d'art, le sens de la vie d'autrefois qu'il dégage et traduit.

« Quelle entreprise, écrivait alors Grimm, à propos des estampes de Moreau, de vouloir fixer par le burin des objets d'une nature aussi inconstante, aussi légère, aussi fugitive que le sont nos modes ! Comment se flatter de pouvoir suivre l'extrême rapidité de toutes leurs vicissitudes, de toutes leurs révolutions ? Comment espérer de donner quelque idée de cette multitude infinie de nuances imperceptibles qui les préparent, les développent, qui les éloignent et les effacent ? » Avec Boizot et ses auxiliaires, le biscuit de Sèvres ne se lasse pas de cette entreprise. Il note tout, figures de souverains et d'hommes célèbres, vertus et plaisanteries à la mode, larmes et rires.

La même société, dont il suit les caprices imprévus et contradictoires, qui va célébrer la bienfaisance et la sagesse à la Comédie et à l'Académie, court aux spectacles de la Foire et du Boulevard, pantomimes, féeries, pièces poissardes. Sans cesse les théâtres forains retrouvent la vogue, au moment où leur succès même paraît l'avoir épuisée. Vers la fin du règne de Louis XV, les Grands Danseurs du Roi, la troupe de Nicolet, les Comédiens de bois ou les marionnettes d'Audinot, après avoir fait capituler l'Opéra lui-même et l'étiquette devant l'opéra-bouffon, en 1769, commencent à souffrir de l'humeur changeante des Parisiens.

Un dieu protecteur, le lieutenant de police Lenoir, qui tenait à sa popularité, veillait à la fortune de la Foire. Et des rameaux nouveaux étaient encore prêts à se développer, par la sève et la verve de la gaieté populaire, sur le tronc vivace et toujours vert qui avait porté, malgré toutes les

entraves, les pièces de Lesage, de Piron, de Favart, de Vadé, de Taconet. A la prière de Lenoir, les forains firent un nouvel effort pour attirer la foule par le luxe de leur théâtre du boulevard, l'Ambigu-Comique restauré en 1778, par l'éclat de leurs pantomimes et de leurs ballets. Un ancien acteur de l'Opéra-Comique, de l'Écluse, ouvrit pour plus d'un siècle les *Variétés amusantes* à l'opéra-comique, aux vaudevilles, aux comédies poissardes.

Ce fut, en 1779, un triomphe qui les paya de leur peine pendant près de dix ans, triomphe d'une farce grossière et libertine, inventée pour la joie de tous, par l'émule et le successeur de Vadé, Dorvigny, acteur et auteur, qu'on disait fils de Louis XV, bon vivant plein d'esprit, sans scrupule, amateur de la bouteille et des grasses plaisanteries : *les Battus paient l'amende*. Toute la pièce tenait dans un rôle et surtout une scène : le rôle de Janot, le valet niais et bafoué, avec un acteur fait exprès pour le jouer, l'inimitable Volanges, que les comédiens français et italiens allaient se disputer; la scène, une grosse bouffonnerie qui eut cinq cents représentations, sans compter celle que Louis XVI s'en fit donner à Versailles : Janot, dans l'obscurité, s'en vient avec sa lanterne supplier sa bonne amie de lui jeter la clef du nid et reçoit, du père irrité, au lieu de clef, une averse imprévue dont l'odeur l'inquiète. C'était un succès extraordinaire quand il s'écriait, flairant sa manche, le *C'en est !* devenu légendaire. « Non seulement le peuple voulait l'entendre, mais la ville et la Cour, les plus grands en sont fous; les graves magistrats, les évêques y vont en loge grillée ; les ministres y ont assisté, le comte de Maurepas surtout, grand amateur de farces. Oh! Athéniens, Athéniens! », disait Grimm mélancoliquement.

Le biscuit de Sèvres, comme toujours, suivit et servit le succès de l'homme qu'on pouvait appeler « l'homme de la nation », nota la scène inoubliable et la fixa sur toutes les étagères de la ville et de la Cour : ce fut l'étrenne à la mode, à Versailles même, chez le Roi et la Reine, « qui en prirent plusieurs pour les distribuer à leurs favoris et favorites ». Le Riche a immortalisé Volanges, son falot à la main, dans sa

posture d'amoureux transi, le nez au vent, sans flair. « On ne peut avoir un masque, observait Grimm, plus mobile et plus vrai, un jeu plus simple et plus naturel, une gaieté plus franche et plus naïve. » La silhouette de porcelaine n'a pu traduire toute cette mimique. Mais elle la fait entendre.

Une autre figurine, en pendant, du même artiste, salua les charmes de *Vénus Pèlerine*. C'était l'héroïne d'une pièce que Nicolet, furieux du succès des janoteries, avait demandée à l'abbé galant, faiseur de petits vers et quêteur de bonnes espèces sonnantes, Robineau de Beaunoir. A la galanterie salée, l'auteur réussit à opposer le badinage d'amour et la beauté à la farce : Vénus délaissant Cythère pour fuir la rage de son vilain époux, s'est déguisée en pèlerine et vient faire la conquête d'un peuple qui méconnaissait sa puissance. Heureuse trouvaille que ce déguisement, revanche peut-être de l'auteur, affublant Vénus du froc que l'archevêque de Paris l'avait obligé de quitter l'année précédente, pour faire valoir les charmes de Sophie Forest, « le physique d'une Vénus, un air minutieux et à prétention, des bras superbes » ! Comme Volanges, pendant six ans, Sophie Forest fut l'idole de Paris, et refit la fortune des Grands Danseurs du Roi, de Nicolet et de son auteur amoureux et heureux.

Le Riche nous a conservé d'elle un portrait charmant dans le costume qu'elle avait mis à la mode, en *Pèlerine* toute moderne coiffée d'un mignon chapeau de paille en guise de capuchon, son bâton à gourde sur l'épaule, svelte et pimpante.

Et, pour que personne enfin ne fût oublié dans cette galerie de théâtre, une autre Vénus qui venait d'être admise aux Italiens pour soutenir et relever leur crédit ébranlé par le succès de la Foire, la naïve et piquante Dugazon, parut en biscuit de Sèvres, de la main de Boizot :

Un jour la reine de Cythère,
Quittant le séjour immortel,
Voulut se fixer sur la terre,
Et se fit, au village, ériger un autel,

disait le poète obscur qui chanta les débuts de Dugazon dans le rôle d'Hébé du *Prix de Cythère*. L'autel est là, sur la scène, orné de guir-

landes et d'un médaillon Louis XVI, qui porte un cœur pour emblème ; au pied de l'autel, un panier de roses et des colombes qui se becquètent. Et c'est le dialogue charmant entre Cupidon et la déesse de la jeunesse qui nous ramène de la comédie poissarde aux allusions pimpantes de la mythologie amoureuse.

Tout est contraste, vraiment, dans cette production de sculptures en porcelaine que surveille, de 1776 à 1780, aux ateliers de Sèvres, l'académicien, tout entier à cette tâche : portraits, philosophie, scènes de mœurs, de comédie, farces et histoire des dieux. Le contraste s'accuse par la série des saintes, qui se poursuit par les figures de sainte Claire et de sainte Thérèse, et l'image du Christ lui-même. On inaugure alors à grands frais une galerie de statuettes en grand format que permet la pâte dure, un Olympe philosophique et moral. C'est la *Méditation* ou son pendant la *Mélancolie,* drapées à l'antique, qui pensent et ne prient plus. Ce sera bientôt l'*Innocence,* déroulant sa guirlande de roses, que Boizot modelait alors pour les fonts baptismaux de Saint-Sulpice, à la demande de Chalgrin.

Et pour nous ramener enfin du ciel sur la terre, on vient à la réalité et à la vie, avec le grand *Surtout des chasses royales,* commandé à Blondeau, d'après les tapisseries d'Oudry, en 1776, la chasse du cerf au centre, celles du loup et du sanglier sur les côtés, avec les figures complémentaires des valets de chiens, des chasseurs qui tirent et sonnent du cor, demeurées classiques à la Manufacture de Sèvres.

Cette variété d'inspirations et de formes rappelait, avec la différence des styles si caractéristique, les beaux jours du biscuit, le temps où Falconet lui donnait la légèreté, la grâce et l'esprit. Il n'y a pas de meilleur éloge à faire de Boizot, oublié, parce que, comme Falconet, il n'a pas signé ce second livre de l'*Histoire de la Sculpture française à Sèvres.* Catherine II, après avoir fait la gloire et la fortune de l'un, réclamait à Louis XVI, par son ambassadeur, les biscuits de l'autre. Ce fut une commande plus que royale, impériale, dont fut chargé le prince Bariatinski, en 1779.

Parmi les quarante biscuits expédiés de Sèvres en juin 1779, figurait une

pièce magistrale du prix de 8,000 livres, spécialement exécutée par Boizot pour le service et à la gloire de l'Impératrice : l'*Apothéose de Catherine II*. L'original a-t-il été conservé en Russie, auprès du beau groupe de bronze modelé par Falconet, ciselé par Gouthière, qui porte le même nom, dans les collections de l'Ermitage ? Le modèle en plâtre, du moins, gardé à Sèvres sous le titre de *Groupe du Parnasse* ou de *Parnasse de Russie*, est, de toutes les œuvres qu'on doit restituer à Boizot, l'une des plus dignes, des plus capables de lui assurer une place d'honneur dans l'art de son temps. L'artiste qui, sur un thème de commande, sur un motif officiel, a su modeler avec harmonie et délicatesse, non pas un, mais dix groupes, leur donner le mouvement et la vie, a presque accompli un tour de force.

Pour l'apprécier, il suffit de relire les grandes lignes du programme proposé, ou plutôt imposé à son talent. Le document qui nous a été conservé est curieux à plus d'un titre. Il explique l'origine et la portée de ce monument en biscuit. Il montre la part d'influence qu'il convient d'attribuer à la littérature sur l'art Louis XVI et la nature de cette influence, mélange singulier d'esprit encyclopédique et d'inspiration antique, d'érudition parfois naïve et de sensibilité.

« La paix étant rendue aux États de l'Impératrice, après le succès de ses armes, les Arts, les Sciences, les Lettres s'empressent de lui rendre hommage.

« A cet effet, on élèvera, au-dessus d'un tertre ou d'un rocher qui puisse être aperçu de loin par les peuples de cet empire, un monument simple et noble en même temps, un cippe ou une colonne comme celle de Trajan ou d'Antonin à Rome : au haut de cette colonne sera le buste de l'Impératrice.

« On montera quelques marches au pied de la colonne, à laquelle on arrivera par des sentiers pratiqués dans la roche. »

Boizot a exécuté le plan presque à la lettre : son *Parnasse* fut le rocher demandé sur lequel reposait une colonne antique, surmontée d'un buste de Minerve casquée, drapée, image symbolique de la souveraine. Sur les marches

du piédestal ; à travers les sentes de la terrasse, le cortège des Sciences, des Arts et des Lettres.

La place d'honneur, sur le devant du monument, fut attribuée par l'artiste aux Arts. Il n'avait pas besoin d'excuse pour asseoir à la première place la muse de la Peinture qui, montrant sa palette d'un geste enthousiaste, saluait l'impératrice, et sa sœur la Sculpture, le ciseau en main, gracieusement empressée à célébrer aussi les faveurs accordées en Russie aux peintres et aux sculpteurs. « La Sculpture et la Peinture, disait son programme, servirent toujours de concert à célébrer les actions des héros. » Tout près d'elles, un peu en arrière, la déesse de la Musique, touchant de la lyre et donnant le branle à un orchestre de jeunes musiciens flûteurs et tambourins, à la danse d'un couple d'Amours. Et plus haut, sur l'autre face, le groupe de l'Architecture, deux Muses associées à l'étude d'un plan qui se déroule et se décide.

L'hommage de l'assemblée, la dédicace du monument étaient confiés à la Vérité, le témoin sincère et charmant qui, debout, la main sur les registres de l'Histoire, portés par le Temps d'un geste solennel, attestait les bienfaits de Catherine II, aussitôt inscrits au livre de mémoire par les secrétaires, deux jeunes Amours attentifs. L'Agriculture, « le premier de tous les arts », sous la figure de Cérès, assise majestueusement à l'angle de la terrasse, fière et consciente du rôle que les hommes du XVIIIe siècle lui assignaient dans la création de la richesse, soutien des empires, ne se détournait pas, même pour saluer l'impératrice, de l'œuvre féconde que le petit laboureur, le pied sur la bêche, à ses côtés, poursuivait. Plus attentive encore à sa tâche, Uranie, la muse de l'Astronomie, appuyée sur la sphère céleste et les livres de science, ne voyant rien en dehors des astres que lui révélait sa lunette. A ses pieds, sur la terre, la leçon de géographie enfin donnée à un dernier Amour par la Muse qui mesurait les méridiens et les cartes.

« Tels étaient, disait le programme, les principaux acteurs qui devaient présenter leur hommage autour du monument. Chacun d'eux aura les attributs qui les caractérisent. Et chacun doit se retrouver dans des positions

relatives au génie qui lui est propre, mais toujours avec cette noble simplicité que l'on remarque dans les ouvrages des Grecs. »

L'esquisse de Boizot, qui lui fut comptée trois cents livres, rien de plus, risquait de n'être qu'une allégorie officielle, une froide copie de l'art antique. Les commandes de Catherine II, dont ce surtout représentait à peine le vingtième, le service de Russie de huit cents pièces, d'autres plats et tasses qui devaient s'exécuter à Sèvres en bleu turquoise, « sans aucun chantournement, sur des modèles antiques avec des reproductions de camées », poussaient les ateliers de la Porcelaine royale à un genre académique qui sera, vingt ans plus tard, celui de l'Empire.

Entre les exigences du goût nouveau et la vraie tradition de l'art français, le sculpteur du *Parnasse* a su garder une juste mesure. Il a fait à l'allégorie, au costume antique leur part. Mais si l'on veut juger de son effort pour conserver à ses figures, qui ne sont point des figurantes, l'originalité et la vie, pour animer son tableau, pour le varier, il suffit de regarder cette muse de la Peinture, une contemporaine, qui offre au pied du monument les grâces de son visage fin, spirituel, de sa gorge aux contours délicats, de sa robe aux plis souples et savants, au revers, la pose et le vêtement de l'Architecture, le groupe des enfants musiciens, et surtout le chef de ce chœur en biscuit, la Vérité dans l'élan de son geste large et charmant.

Vraiment, ne faut-il pas souscrire au jugement du directeur de Sèvres, Parent : « De l'aveu des artistes et des connaisseurs, c'est le chef-d'œuvre le plus rare que l'on ait vu à la Manufacture ? » Cette œuvre, « digne du souverain auquel la fabrique devait son existence et de la souveraine à qui le monument était destiné », consacrait à la fois le biscuit Louis XVI, l'invention de la pâte dure et la collaboration de Boizot avec les artistes de Sèvres.

Quand l'esquisse eut été établie par l'académicien, le chef des sculpteurs Le Riche et, sous sa direction, quatre sculpteurs de première classe, Duru, Perrotin, Leduc, Mathias travaillèrent quatre mois au modèle définitif dont Boizot se réserva les principales figures. Pour le mouler, les

ateliers exécutèrent plus de cent cinquante moules différents. Tandis qu'aux groupes ordinaires en biscuit, une cuisson suffisait, la pâte dure, ici, fut soumise quatre fois au feu. Aucun soin ne fut épargné pour donner à ce surtout, qui demanda six mois d'effort, une façon achevée, la qualité la plus parfaite de matière et de forme.

Lorsque, en 1767, l'impératrice, de Russie avait appelé à elle Falconet, le vrai créateur de la sculpture en porcelaine, elle avait consacré la réputation de l'artiste et de la maison, mais fait tort, malgré tout, aux ateliers privés de leur guide. Cette fois, c'était non seulement Boizot, mais toute la fabrique de Sèvres qu'elle invitait à célébrer sa gloire. En sorte que l'apothéose de Catherine fut, en 1779, l'apothéose du biscuit même.

Il y eut bien un revers à la médaille, un lendemain à la fête, le moment où Sèvres demanda à l'auguste impératrice le prix de son travail et de ses avances, le joli denier, pour le service de table, de trois cent mille livres et pour le surtout, de vingt-deux mille livres. Le directeur n'avait même pu attendre le règlement qui se fit attendre et se discuta jusqu'à donner lieu à une véritable négociation diplomatique. Le 25 août 1778, il touchait un acompte de trente mille livres; le 28 septembre, il en réclamait un nouveau. Obligé, deux mois après, de déposer son bilan, il était arrêté et déclaré solidairement responsable avec son caissier, le sieur Roger, d'un déficit de plus de deux cent mille livres. Le grand travail d'art qui venait de consacrer la réputation de la maison semblait avoir précipité sa ruine matérielle.

En réalité, ce n'étaient ni le désordre de l'administration, ni les dépenses des ateliers et des artistes qui avaient suffi à provoquer cette nouvelle crise, maladie presque périodique d'un organisme fondé sur le monopole d'État, dans un temps où les théories et les mœurs tendaient à substituer au monopole la liberté absolue de l'industrie et du commerce.

Depuis surtout que la précieuse matière à porcelaine avait été découverte, les fabriques particulières pullulaient à Paris ou dans les provinces. On les trouvait à Paris, faubourg Saint-Denis, où Hannong vint s'établir en

1771 ; rue Fontaine-au-Roi, où se fabriquait depuis 1771 la porcelaine allemande de la basse Courtille par les soins de Locré et de Russinger ; à Clignancourt, propriété des sieurs Deruelle qui faisaient travailler des artistes comme Lecomte ; au Gros-Caillou, chez Advenir et chez Lamarre ; rue de la Roquette, aux Trois Levrettes, chez Vincent Dubois, depuis 1773 et 1774 ; au faubourg Saint-Antoine, chez Morelle et à la fabrique que fonda rue de Reuilly l'Alsacien Lassia ; chaussée d'Antin, chez André-Marie Lebœuf établi en 1775. C'étaient aussi, dans la banlieue, la porcelaine dure de Vincennes qu'après Hannong continua Seguin ; la pâte travaillée depuis 1778 à l'île Saint-Denis par un ouvrier allemand, le sieur Grosse ; les porcelaines enfin de Châtillon et d'Étiolles.

Des fabriques plus célèbres, qui échappaient mieux au monopole, prospéraient en province à Niederwiller, propriété de Beyerlé, de Custine et de Lanfrey ; à Lunéville, qui rappelle le sculpteur lorrain Cyfflé ; à Orléans, manufacture du sieur Gérault d'Areaulbert ; à Aprey, en Bourgogne, où M. de Villehault soignait surtout les sculptures ; à Marseille depuis 1775, et surtout à Limoges, où la fabrique des frères Grellet, fondée en 1773, s'éleva dix ans après au rang de fabrique royale.

En vain le roi de France avait interdit son royaume aux porcelaines fabriquées dans les manufactures des princes allemands. Il ne réussissait pas à le fermer aux ouvriers allemands eux-mêmes qui venaient, avec le kaolin de France, faire concurrence à Sèvres.

Cette concurrence se généralisa d'autant mieux que les seigneurs de la Cour, les princes du sang mettaient leur point d'honneur à protéger ouvriers et fabricants pour avoir leur marque particulière qui achalandait les dépôts privés. Le comte de Provence, en 1775, accordait ses faveurs à la fabrique de Clignancourt ; le duc de Penthièvre à celle de Sceaux ; le comte d'Artois à la manufacture de Limoges ; le duc d'Orléans à celle de Boissette près Melun ; le duc de Chartres à Vincennes ; Custine à Niederwiller. La Reine elle-même, contre les officiers de son mari, autorisait le fabricant de la rue Thiroux, Lebœuf, à marquer toutes les pièces d'un A couronné : la porcelaine de France aux deux L enlacés eut désormais pour rivale la

porcelaine à la Reine. La plupart de ces ateliers, appuyés sur de nombreux dépôts de vente en France et à l'étranger, malgré les arrêts du Roi, jetaient sur le marché des porcelaines dorées, des biscuits, groupes, figures ou médaillons. Le directeur de Sèvres se plaignait en 1777 qu' « on vît dans ses magasins pour près d'un million en pièces de porcelaine, sculpture et biscuit, dont le débit se trouvait arrêté par la concurrence d'objets d'art coûtant moins cher parce que moins parfaits ».

Si, pour relever la vente du biscuit de Sèvres, les officiers du Roi sévissaient, les ouvriers eux-mêmes, excités par les fabricants, menaçaient jusque dans leur maison les directeurs et les artistes de la Manufacture royale. Le monopole ne s'exerçait qu'avec peine : le Roi pouvait-il persister à se faire fabricant et marchand aux dépens de ses sujets? La porcelaine et l'art du biscuit n'étaient-ils pas le bien commun d'un peuple industrieux ?

Ce qu'on ne disait pas en attaquant le privilège, c'étaient les procédés employés par ses adversaires. Les fabricants particuliers n'hésitaient pas à débaucher les artistes au moment où, après une éducation longue et coûteuse, l'État avait le droit d'escompter les profits de leur talent. On les soudoyait même pour se faire livrer par eux les modèles de Boizot avant leur exécution et leur mise en vente : six modèles passèrent ainsi en 1776 aux ateliers privés. Locré, à la Courtille, était coutumier du fait. Grosse, à l'île Saint-Denis, reproduisait, sans rien y changer, les bustes du Roi et de la Reine de Boizot, qui sont conservés, avec sa marque, au musée de Versailles. C'était assurément de la concurrence, mais déloyale. Il n'y avait donc pas que du gaspillage à la Manufacture royale, mais un pillage organisé.

Dans cette crise, produite, comme on dirait, par la mévente du biscuit royal, le recours fut ainsi que dans le passé une action de la Royauté. Louis XVI tenait, comme à une maison de famille, à sa fabrique, à ses bonnes gens de Sèvres. Pour les sauver, il les plaça d'abord, en décembre 1778, sous l'administration directe de M. d'Angiviller, homme de savoir et de goût, qu'il avait depuis son avènement chargé de la

surintendance des Bâtiments et de la direction des Beaux-Arts. Le comte prit cette charge en mains avec son premier commis, M. de Montucla, comme il prenait toutes celles que lui confiait le Roi, vivement, activement.

Le Trésor royal pourvut aux besoins les plus pressants. Des économies furent réalisées dans le personnel de la maison, sur les indications d'un nouveau directeur, Regnier, attaché déjà depuis quelques années comme sous-directeur à la fabrique, homme d'ordre et de sens. Engagé dans la guerre coûteuse qu'il avait déclarée à l'Angleterre, le Roi ne pouvait plus promettre à sa manufacture une subvention régulière. Il voulut du moins qu'une bonne administration surveillée de près lui permît de se soutenir et de vivre.

D'autre part, sur son invitation, le lieutenant de police de Paris, Lenoir, malgré la faveur secrète qu'il accordait aux industriels parisiens, dut sévir en 1779 contre ceux qui se permettaient de faire, avec les groupes et les figures en biscuit, une concurrence illégale aux ateliers de Sèvres. Le ministre d'État Bertin, qui veillait depuis longtemps sur les destinées et le monopole de la Manufacture, s'efforça aussi d'obtenir un nouvel arrêt royal qui confirmât ses droits. Quand il prit sa retraite au mois de mai 1780, l'affaire n'était pas réglée, et Necker, en sa qualité de ministre libéral, hésitait à proclamer la ruine de la libre concurrence dans l'industrie du biscuit. Il essaya bien, comme il le fit plus tard, d'établir une entente entre les droits du Roi et ceux de ses sujets et réunit, au mois de septembre avec l'espoir d'une conciliation, les directeurs de Sèvres et des fabriques particulières, mais il prit sa retraite le 21 septembre 1781 sans avoir réussi encore, ni rien décidé.

L'obstination de M. d'Angiviller, dévoué à l'œuvre que le Roi lui avait confiée, triompha de la résistance que le maintien du monopole rencontrait dans un public épris de liberté et chez les ministres même. Mais il lui fallut attendre la chute d'un troisième ministre, Joly de Fleury, qui, pendant deux ans, renvoya aux calendes grecques toute mesure, tout nouvel arrêt favorable au privilège exclusif de Sèvres. Il y avait derrière

INCONNU. — LOUIS XVI

[illegible]

(Manufacture de Sèvres. — Modèle)

lui, disait-on, des personnes puissantes, des princes du sang, la Reine peut-être, intéressées au succès des petites manufactures.

« Service du Roi », dit enfin, par un édit du 16 mai 1784, le fameux contrôleur des Finances, M. de Calonne. Encore une fois, les ouvrages de sculpture, vases, figures de plus de 18 pouces de hauteur, ouvrages de grand luxe, étaient réservés à la fabrique d'État.

Biscuit de France, biscuit royal, sculpture de Sèvres, trois termes toujours inséparables, de par ordre du roi Louis XVI. Dans ce combat si disputé, l'avantage restait à M. d'Angiviller qui, pour soutenir et sauver du désastre la fabrique de Sèvres, avait dit à son maître : « Elle ne peut pas faire toujours du magnifique. Il lui faut de la solidité et du gain. »

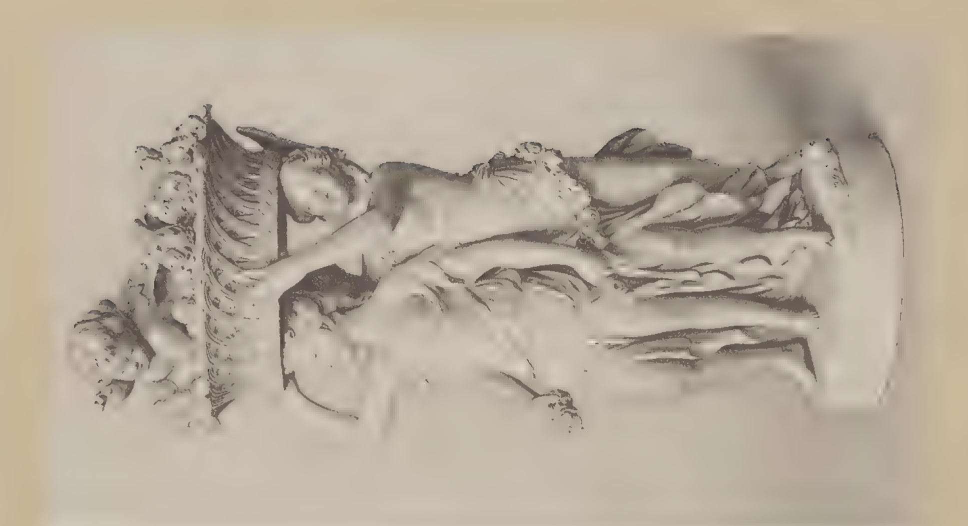


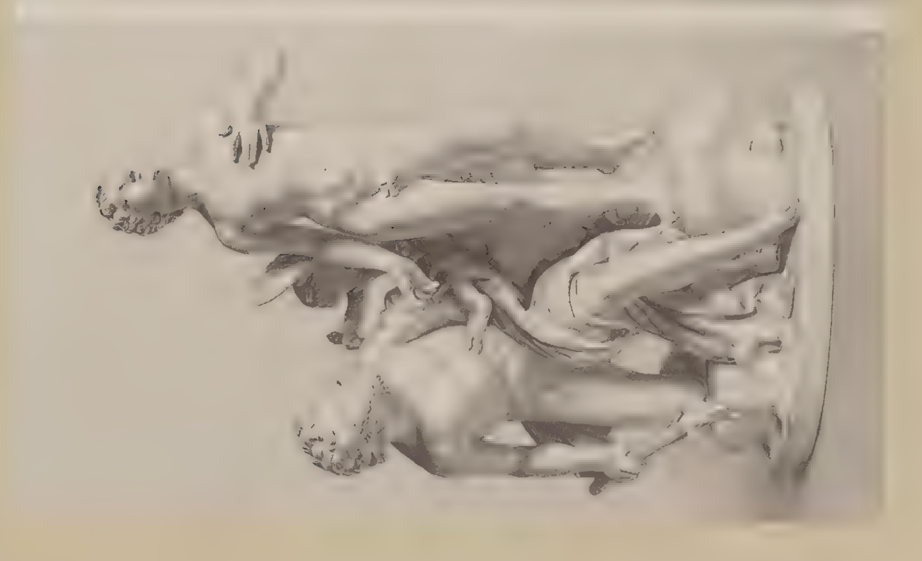
[illegible]

LES BOUZ[illegible]E. — LES TROIS GRACES CARIATIDES

[illegible]

3.





L. S. BOIZOT — ’o GRANDE VA HYMEN

Por re (l .

(Musée de Sèvres. — Modèle le e cuire



L. S. BOIZOT — LE COURONNEMENT DE LOUIS XVI OU L'AUTEL ROYAL

(Allégorie en l'honneur de l'avènement au trône de Louis XVI et de Marie-Antoinette)

Pâte dure (1775)

(Petit Trianon, Versailles)



L.-S. BOIZOT. — MARIE-ANTOINETTE

Pâte dure (1775)

(Collection de Madame de Rosen, née Kourakin, Saint-Pétersbourg)



LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN 177[illegible]

LE RICHE. — DAZINCOURT

Rôle de *Crispin* (CRISPIN RIVAL DE SON MAÎTRE)

Pastel inédit (177[illegible])

Musée de Versailles

LE RICHE. — PRÉVILLE

Rôle de *Figaro* (LE BARBIER DE SÉVILLE)

Pastel inédit (177[illegible])

Musée de Versailles





LES MŒURS FRANÇAISES D'APRÈS MOREAU LE JEUNE

L. S. BOIZOT. — LA TOILETTE DE MADAME

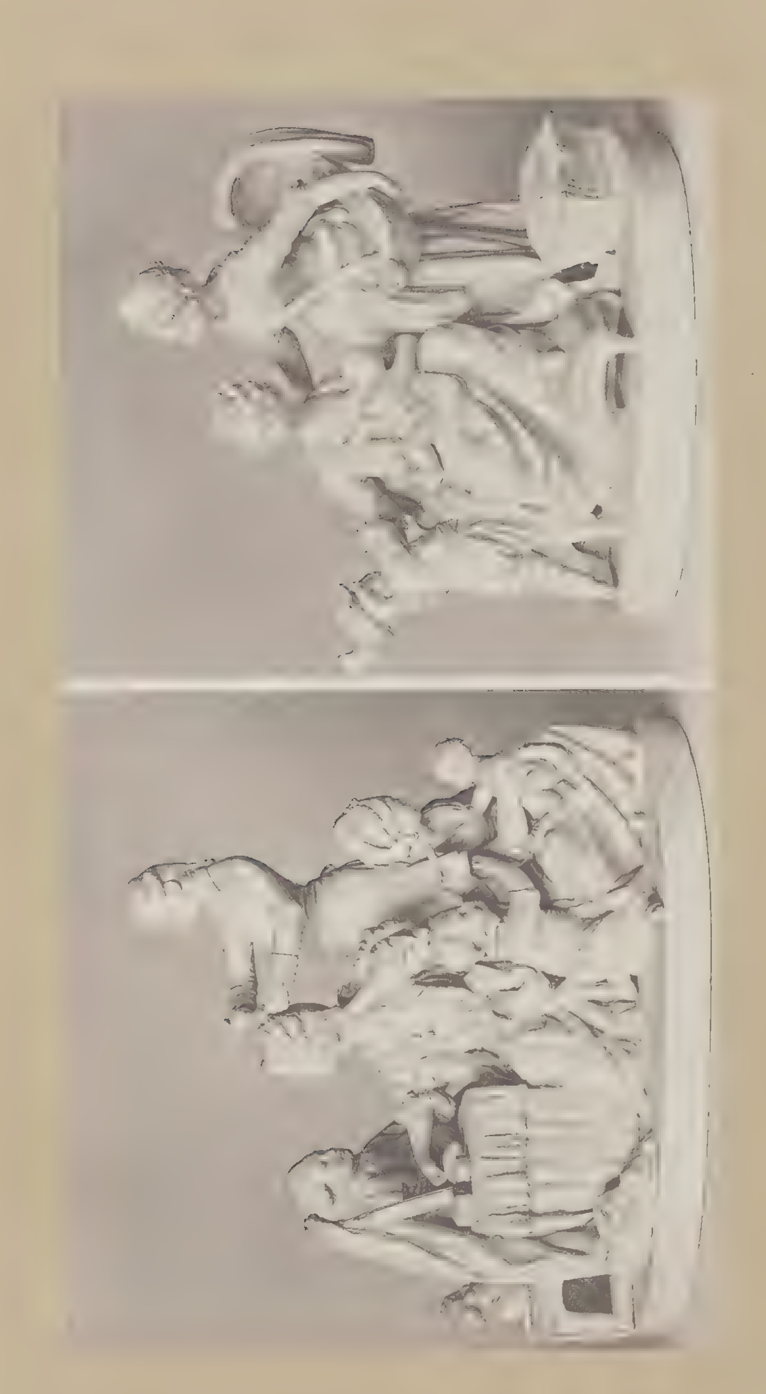
Pâte dure (1775)

Musée de Sèvres. — Modèle

LE RICHE. — MADAME NOURRICE OU LA BERCELONNETTE

(Pâte dure, [illegible])

Musée de Sèvres. — Modèle



L.-S. BOIZOT. — LA BEAUTÉ ALLUMANT LE FLAMBEAU DE L'AMOUR

Pâte dure (1776)

Musée de Sèvres. — Modèle

L.-S. BOIZOT. — LA VOLUPTÉ ÉTEIGNANT LE FLAMBEAU DE L'AMOUR

Pâte dure (1776)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)



BLONDEAU (D'APRÈS OUDRY) — LA CHASSE AU LOUP

Groupe de côté du Surtout les Chasses

Pâte dure, 177[illegible]

Musée de Sèvres. — Modèle



BLONDEAU D'APRÈS OUDRY — LA CHASSE AU SANGLIER

Groupe de tête du Surtout des Chasses

Pâte dure 1776

Musée de Sèvres — Modèle



L.-S. BOIZOT. L'OFFRANDE A L'HYMEN OU LA FÊTE DE L'HYMEN

Pâte dure (1776)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite.)



L.-S. BOIZOT — LE COURONNEMENT DE LA BEAUTÉ PAR LES GRÂCES

[illegible]

Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite



L. S. BOIZOT — LA [illegible] DES BONNES GENS OU [illegible] SON VILLAGE

[illegible]

[illegible]



L.-S. BOIZOT — LE COURONNEMENT DE LA ROSIÈRE A SALENCY

Pâte dure (1[illegible]

Musée de Sèvres



L.-S. BOIZOT. — L'OFFRANDE A L'AMOUR

[illegible]

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)



L.-S. BOIZOT. — LE TRIOMPHE DE LA BEAUTÉ

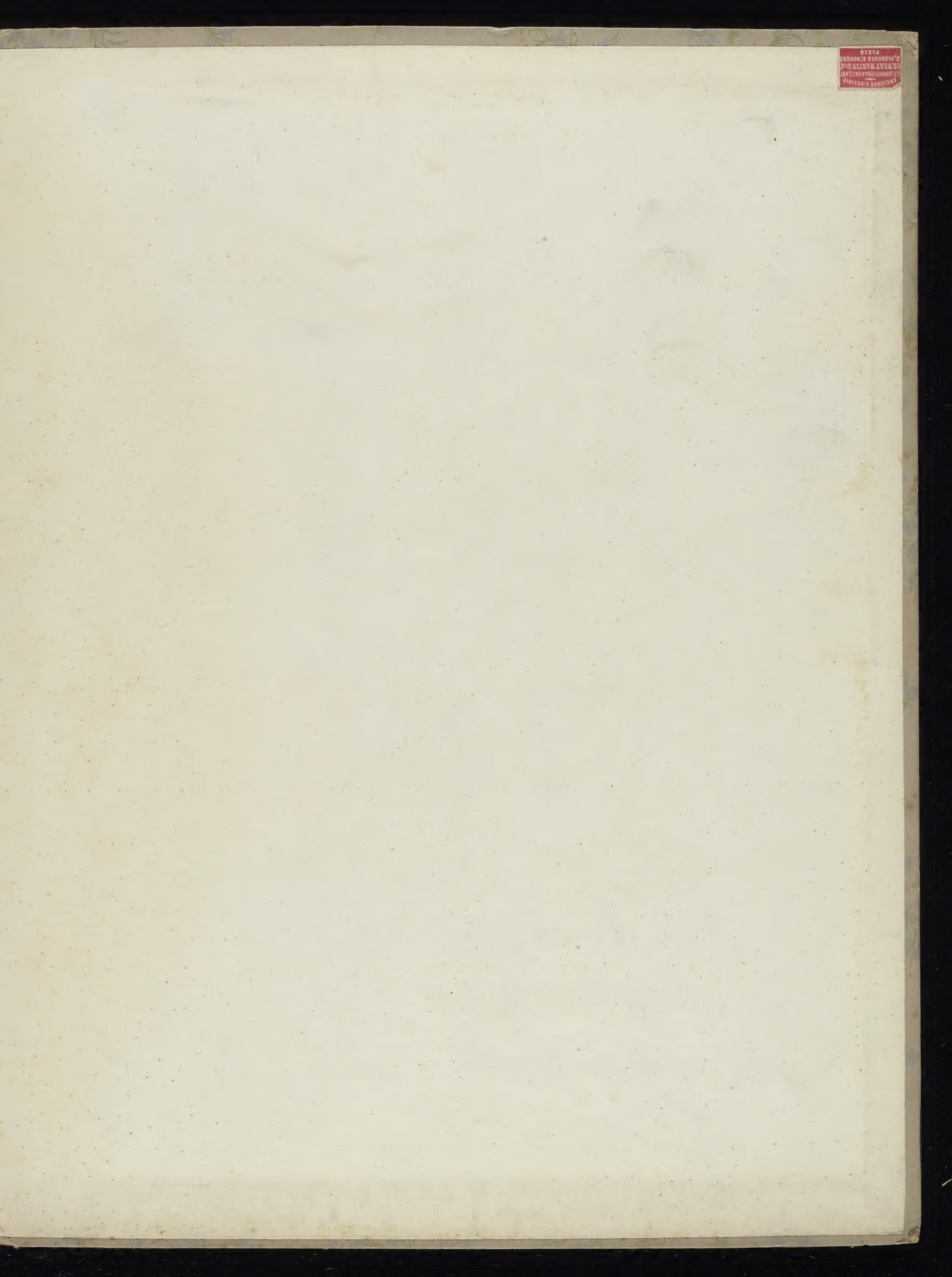
(Groupe central d'un surtout)

Pâte dure (1776)

(Musée de Sèvres. — Modèle terre cuite)






ANCIENNE LIBRAIRIE
E. FLAMMARION & A. VAILLANT
ERNEST MARTIN Succ.
3, FAUBOURG S.T HONORÉ
PARIS

